B L N 34

Mus. th.
3078

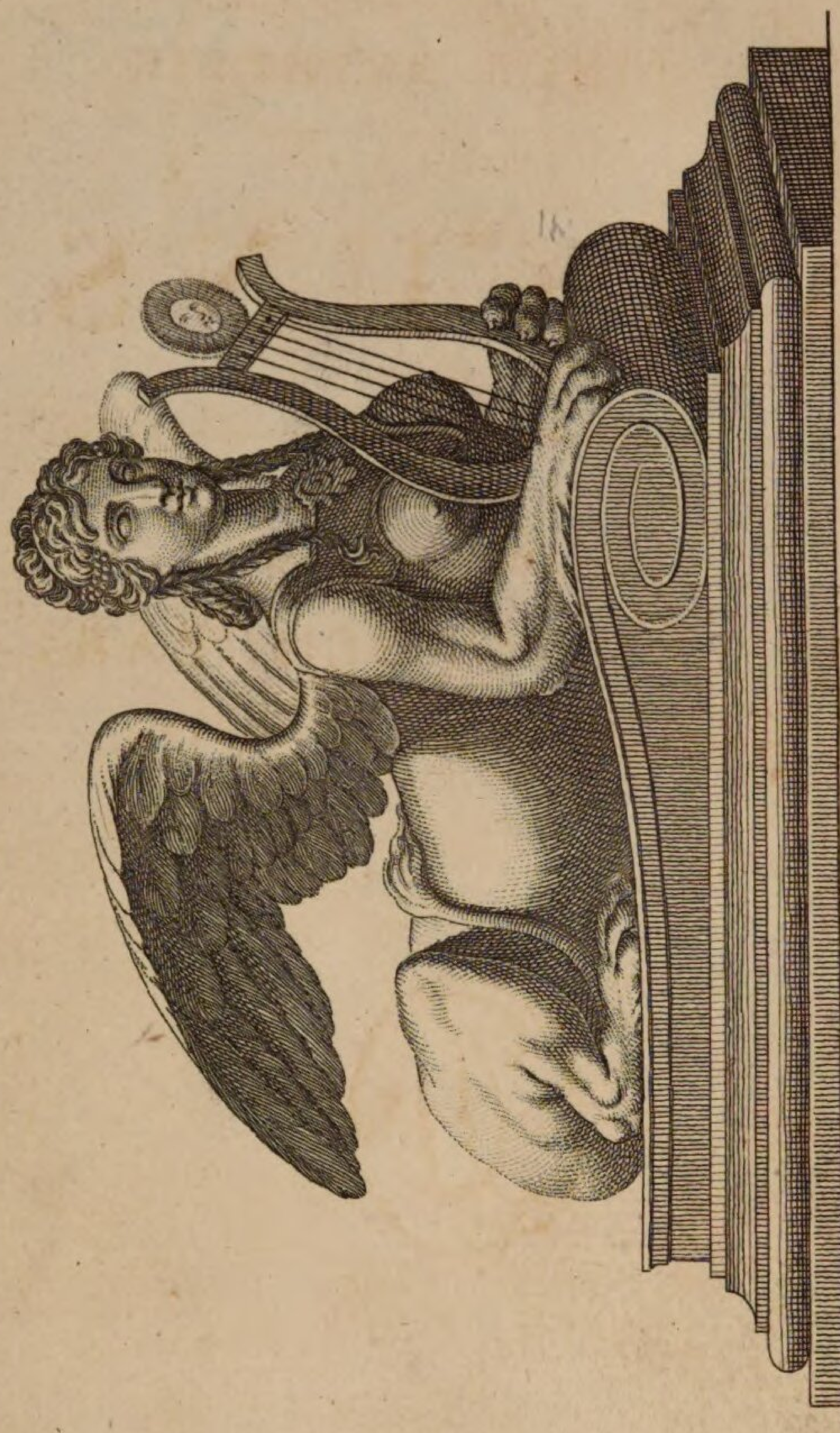
Schubart

VV12
96.
<36700001210019
<36700001210019
Bayer. Staatsbibliothek

Music. Th
3078

Schubart

1
12



Inhalt.

	Seite.
Einleitung.	1
Skizzirte Geschichte der Musik.	3
Juden.	7
Griechische Musik.	17
Römer.	32
Von Italiens grofsen Sängern.	53
Schule der Deutschen.	63
Sächsische Schule.	97
Pfalzbayersche Schule.	121
Wirtemberg.	147
Salzburg.	157
Braunschweig.	159
Anspach.	161
Wallerstein-Oettingen.	167
Durlach.	170
Hamburg.	173
Mainz.	182
Köln.	184
Trier.	186
Taxis.	189
Nassau-Weilburg.	192
Cassel.	194
Darmstadt.	195
Hanau.	197
Augsburg.	211
Frankfurt.	218
Ulm.	221
Charaktere berühmter Tonkünstler.	223

Seite
Schweden und Dänemark. 240
Rufsland. 245
Pohlen. 248
Schweiz. 250
Holland. 253
England. 255
Frankreich. 261

Zweyter Theil.

Die Grundsätze der Tonkunst.

Von den musikalischen Instrumenten. . . 277
Vom Flügel oder dem Claviere. . . 286
Von der Applicatur, oder dem Fingersatze. . 292
Vom Solospielen. 295
Von blasenden Instrumenten. . . . 308
Vom Gesang. 335
Vom musikalischen Styl. . . . 343
Vom Kammerstyl. 354
Von den musikalischen Kunstwörtern. . . 356
Vom musikalischen Colorit. 363
Vom musikalischen Genie. 368
Vom musikalischen Ausdruck. . . . 372

CHRIST. FRIED. DAN. SCHUBART'S

IDEEN
ZU EINER ÄSTHETIK
DER
TONKUNST.

HERAUSGEGEBEN
VON LUDWIG SCHUBART,
KÖNIGL. PREUSS. LEGATIONSRATH.

WIEN.

BEY J. V. DEGEN.

BUCHDRUCKER UND BUCHHÄNDLER

1806.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Nachstehendes Fragment, das vierzehn Jahre nach dem Tode seines Verfassers erſcheint, würde dem Publicum früher vorgelegt worden seyn, wenn nicht so mancher abgerissene Artikel erst hätte ergänzt, so manches in Sprache und Vortrag berichtiget, so manche Lücke — besonders in den Beyspielen, wo der Verfasser die Subsidien nicht zur Hand hatte — erst hätte ausgefüllt werden müssen. Mein sel. Vater dictirte die nachstehenden Blätter, so wie seine Lebensgeschichte, auf der Festung *Hohenasperg* einem Ungeübten in die Feder, ohne das Manuscript in der Folge durchzusehen; die Notenlücken auszufüllen; die Sprache zu sichten, und die ungeheuern, oft bis zur gänzlichen Unverständlichkeit gehenden Schreibfehler auszumerzen *). Die Blätter der Handschrift waren unter seinen Papieren zerstreut, und nur mühsam zusammen zu bringen. Da es indessen einer seiner Lieblingsgedanken war,

*) Er hatte wenig Bücher um sich, da er das Werk unternahm, und dictirte sehr vieles aus dem Kopfe.

eine Aesthetik der Tonkunst zu ſchreiben — von der er so oft mit Begeisterung sprach; da er hierzu bereits eine Menge Materialien zuſammengebracht, und in den Jahren 1784 und 1785 die Ausarbeitung begonnen hatte: so unterzog ich mich obiger Mühe um so lieber, je interessanter mir die Idee, und je treffender so mancher Artikel durchgeführt schien.

Auch nachdem ich das meinige an dem Manuscript gethan, kam es noch darauf an, einige competente Kenner darüber zu Rathe zu ziehen, und durch vorgelegte Proben die Stimme des artistischen Publicums zu vernehmen. Dergleichen Proben ſind den Kunſtfreunden der deutschen Monathsschrift, in Wielands Merkur, in den engl. Blättern, und in der Leipziger musik. Zeitung vorgelegt worden. Die Urtheile darüber fielen günstig aus: man fand da und dort neue Anſichten, Eigenheit der Manier, Klarheit und Popularität des Vortrags, und bey aller ſcheinbaren Leichtigkeit, manche tief geschöpfte, auf Erfahrung ruhende Wahrheit: — und ſo folgt nun das Ganze, so weit es sich aus den vorhandenen Papieren fortführen lieſs.

Der Leser findet hier eine kurze, auch für den Nichtmuſiker faſslich und anziehend vorgetragene Geschichte der Tonkunst — von den Hebräern, Griechen, und Römern an, bis auf die groſsen muſikalischen Schulen der Italiener, Deutschen, und Franzoſen. Die deutſche, ist nach Art der Mahlerſchulen, wieder eingetheilt: in die Wiener, Berliniſche,

Sächsische, Pfalzbayersche; die übrigen deutschen Fürstenhöfe, Würtemberg, Salzburg, Mainz u. s. w. so wie die Reichsſtädte, werden in besonderen Abschnitten behandelt.

Das Interessanteſte in dieſem hiſtoriſchen Gemählde, sind die oft ziemlich ausgeführten *Charaktere* der berühmtesten *Componisten* und *Virtuosen:* sie ſind meist richtig, mit Sachkunde, und in gedrängter Kürze angegeben, und müssen jedem wichtig seyn, wer überhaupt Sinn für die Kunst hat. Einen groſsen Meister in wenigen Zeilen so zu charakterisiren, daſs ihn der Eingeweihte, auch wenn der Nahme wegbliebe, auf den ersten Blick erkennt — gehört bekanntlich unter die schwersten Aufgaben des Schriftstellers. Nach meinem Gefühle sind in diesen Blättern die Charaktere Händel, Gluck, Bach (Vater und Sohn) Benda, Jomelli, Lolli, Mad. Mara, Raff, und einige andere so gezeichnet, daſs man sie gleich in den ersten Zeilen erkennt, und daſs dem Leser ihr Tonbild gleichsam vergegenwärtiget wird. Ihre verhallten Töne leben in den Worten wieder auf, und man erkennt die Möglichkeit, daſs sich die oft beklagte Flüchtigkeit der executiven Musik eben so durch das Wort fixiren lieſse, wie man die bleibenden Kunstwerke bestimmt hat. — Die Sachkunde des Verfassers so wohl in der musikalischen Ausführung, als in der Composition, leuchtet überall hervor, und seine poetische Sprache kam ihm oft ungemein zu Statten, die feinsten Nüancen des Gefühls zu ha-

schen, und dunkeln Ideen Worte zu leihen, die man kaum des Ausdrucks fähig hält. *)

Zu diesen Eigenschaften kam ein warmer deutscher Patriotismus — der auch die Vaterlandschronik charakterisirte, und gerade hier seine köstlichste Nahrung fand. Denn vor dem *musikalischen* Genie des Deutschen beugen sich England, und Frankreich, und selbst Italiens Kunststolz weiſs uns jetzt keinen Mozart und Haydn zu nennen. Die *deutschen* Instrumentisten waren von jeher, und sind noch immer die Ersten in Paris, London, Rom, und Petersburg, und schon der Nahme *Deutscher*, erweckt in diesen Ländern ein günstiges Präjudiz für den auftretenden Kraftmann.

Im zweyten Theile des Werks, der die *Grundsätze* der Tonkunst enthalten sollte, liefert der Verfasser erst eine Beschreibung aller Instrumente, von der königlichen Orgel, bis zur schlichten Maultrommel herab, und verweilt besonders bey den Clavier-Arten, worin er sich selbst ausgezeichnet, und wo er manches aus vierzigjähriger Erfahrung

*) Was man gegen diese Charaktere einwenden kann, ist eine gewisse Allgemeinheit in Lob und Tadel, eine gewisse Monotonie der Tiraden, welche der Herausgeber nicht immer abändern durfte. Man kann einem andern Schriftsteller gute Dienste thun, ohne das mindeste von seiner Eigenthümlichkeit zu verwischen; man kann ihm aber auch, wie wir Beyspiele haben, die eigene Manier unterschieben — und hat ihn dann wirklich, selbst wenn diese Manier gut ist, — verschlechtert.

abgeschöpfte Geheimnifs beybringt. Dann geht er zum Gesang, zum musikalischen Styl, zu den Kunstwörtern, zum Colorit, zum musikalischen Genie, und zum Ausdruck über, und schliefst mit einer *Charakteristik* der *Töne* — die schon bey ihrer ersten Erscheinung Aufmerksamkeit erregte, und seit dem von einem der ersten Kenner, als ein „tief geschöpftes, wahres, und ganz originelles Tongemählde" bezeichnet wurde. Wird diese Charakteristik dereinst durch Uebereinstimmung näher und tiefer bestimmt; so weifs jeder Componist, welche Tonart er für eine gegebene Empfindung, oder Leidenschaft zu wählen habe.

Die grofse Epoche, welche in unsern Tagen der unsterbliche *Mozart* in der Musik hervorgebracht hat, fiel nicht mehr in die Zeit des Verfassers. — Ich war erst willens, die ganz ausgeführten Charaktere von Haydn und Mozart dem Werke beyzufügen; unterliefs es aber, so wie die Fortsetzung der Geschichte von 1785 bis 1800, (von einer andern Hand) aus dem ganz einfachen Grunde: weil ich blofs den Nachlafs meines Vaters, unvermischt, unbeschnitten, und mit möglichster Beybehaltung des ihm eignen Gepräges geben wollte.

Die Rubriken über die *Noten*, die *Schlüssel*, den *Generalbafs*, über die *Composition*, über *Melodie*, *Harmonie* u. s. w. fanden sich zwar angemerkt, enthielten aber nichts als einige Unterabtheilungen, und hingeworfene Worte — als Fingerzeige bey der

Ausführung. Ein eigner Abschnitt des Buchs sollte die Frage abhandeln: „Was ist in der Tonkunst *noch zu thun übrig?*" Der Verfasser hoffte sich durch eine möglichst ins Innere gehende Beantwortung dieser Frage mehr als durch alles andere ein bleibendes Verdienst um seine Lieblingskunst zu erwerben, und war entschlossen, die letzte Kraft seines Lebens der Verfechtung ihrer ursprünglichen Würde, Reinheit, Einfalt, und Macht auf den Menschen zu widmen.

Meine Entfernung vom Druckorte hat bey aller Sorgfalt, die ich auf die Handschrift verwandt, verschiedene Druckfehler und Ungleichheiten in der Rechtschreibung veranlaſst, die ich nach der Beylage zu berichtigen bitte.

Ostermesse 1806.

Der Herausgeber.

Einleitung.

Man hat bisher behauptet, nur der mathematische Theil der Tonkunst lasse sich auf Grundsätze bringen; der ästhetische aber liege ganz und gar nicht im Gebiethe der Kritik. Daher haben sich die Werke ersterer Art bis zum Ekel aufgehäuft, und von letzterer besitzen wir kaum einige matte zitternde Versuche. Das Todtengerippe der Musik, ist wie alle Todtengerippe, ekelhaft anzusehen, doch hat es für die kritischen Zerglie-derer seinen grofsen Nutzen. Hingegen der ästhetische Theil der Tonkunst, der sich mehr mit der Erfindung der Melodie, als mit der Harmonie und mit Modulation beschäftigt, oder, welches eins ist, der diesem Todtenkörper Carnation und Colorit gibt, ist zwar viel schwerer, aber desto fruchtbarer und angenehmer. Nachstehende Abhandlung ist dazu bestimmt, diesen wichtigen Theil der Kunst zu bearbeiten, und die ästhetischen Grundsätze der Musik so deutlich als möglich darzustellen. Nicht dem Virtuosen und Kenner allein, sondern jedem, der in dieser göttlichen Kunst nicht ganz unwissend seyn möchte, muſs ein Versuch willkommen seyn, der ganz deutlich zeigen soll, wie man musikalische Schönheiten auf der That erhaschen und

beurtheilen kann. Um die zwey grofsen Fragen: Was ist das musikalische Schöne? Wie wird diefs Schöne hervor gebracht? soll sich die ganze Abhandlung drehen. —

Der Einwurf, über Töne dürfe man nicht urtheilen; sie müfsten blitzschnell mit dem Ohre aufgesaugt und mit dem Herzen empfunden werden; denn jede künstliche Zergliederung vermindere die Täuschung: dieser Einwurf verliert alle Kraft, wenn man bedenkt, dafs es sonst auch nicht erlaubt seyn würde, über die Gegenstände der Mahlerey zu urtheilen, deren Eindrücke gewifs eben so transitorisch *) sind, als die Eindrücke der Tonkunst. Indefs liest man einen Mengs, Hagedorn, Lippert, Füefsli, Addison, D'Argenville, Caylus, Winkelmann, Göthe, Herder, über diese und andere schöne Künste mit Entzücken. Es kommt daher alles darauf an, ob man die Schönheiten der Tonkunst selbst im Innersten fühle? Ob man wenigstens auf einem Instrumente Meister sey? ob man philosophisch über diese Kunst nachgedacht habe; und ob man endlich die Gabe besitze, eine Folge von Tönen zu haschen, und in schickliche Worte einzukleiden; dem Phantasieschwunge und Herzensgusse des Tonsetzers zu folgen und dem Leser zu zeigen, warum dieser Tonsatz wirklich schön sey? Vor allen Dingen aber mufs der musikalische Aestheti-

*) Der Einwurf, das Gemählde bleibt, Töne verhallen ist falsch; die genaue Ansicht einer Partitur bringt mir die Töne so genau ins Ohr, als wenn das Stück wirklich aufgeführt würde.

Der Verfasser.

ker den Wirkungen der Tonkunst sorgfältig nachspüren, und nach richtigen Principien zu zeigen wissen, warum dieser oder jener Gang so groſse und einschneidende Wirkungen hervor bringe, und warum ein anderer Satz kraftlos vom Herzen der Menschen abgleite?

Skizzirte Geschichte der Musik.

Die Tonkunst ist so alt als die Welt. Man könnte eben so wohl den Menschen ein singendes Geschöpf, als mit Aristoteles ein redendes Geschöpf nennen. Alle Menschen werden mit einer Anlage zum Gesang geboren. Nur wird diese Anlage mehr oder weniger ausgebildet, oder gewisse Gebrechen an den Werkzeugen der Stimme, oder eine ganz unmusikalische Erziehung verhindern diese Ausbildung der natürlichen Anlage bey den meisten. In einer Gemeinde von tausend und mehreren Menschen wird kaum ein Einziger gefunden werden, der nicht vom Strome des Tempelliedes mächtig ergriffen und auf seinen Wogen mit fortgewälzt wird. Es ist also kindisch und ganz und gar gegen die Würde der Menschheit, wenn man mit einigen alten musikalischen Geschichtschreibern annehmen wollte: der Mensch hätte das Singen von den Vögeln gelernt, oder Musik sey nachahmende Kunst. Das ewige Einerley des Vogelsanges ist zu ermüdend, als daſs die Menschen anders als in gewissen launigen Stunden auf die Nachahmung desselben verfallen könnten. Die Schwalbe auf unserer Dachrinne zwitschert noch heute wie zu Adams Zeiten; die steigende Lerche singt noch jetzt über dem

Haupte des Pflügers, wie sie sang über dem Haupte Abels des Schäfers; und die Nachtigall gluckt zu unseren Zeiten nicht anders als sie dem (ersten) liebenden Paare aus dem Schattenhain Edens zugluckte. Hingegen welche unendliche Veränderungen hat die Tonkunst unter dem Menschengeschlechte erlitten! Wie richtet sich der Geschmack nach allen Himmelszonen! Vom kunstlosen Volksliede einer Grasnymphe, bis zur Bravourarie einer Mara oder Gabrieli, — welche Abstufung; welcher Tonwechsel! Und vom Dorffiedler bis zu einem Lolli oder Cramer hinauf, — welche Verschiedenheit des Geschmackes, der Fertigkeit! Auch hier zeigt sich der Mensch in der hohen Würde, die ihm der Schöpfer anschuf. Die sieben Töne liegen zwar auch in der Kehle der Vögel; aber was hat der Mensch aus diesen sieben Tönen gemacht! Er ahmt damit das Säuseln des Frühlingslüftchens, wie das Heulen des Nachtwindes, und den waldbeugenden Sturm nach. Er liebt, er zürnt, er klagt, er tobt; raset, bethet, verflucht; er lacht, er weint, er mischt sich ins Halleluja der Engel und ins dumpfe Getöse der Harfen des Todes vom Donner gespalten — und dieſs alles mit sieben Tönen!!

Das Göttliche der Tonkunst ist also ganz unverkennbar. Dem Menschen ist das musikalische Genie angeboren, nur von der Cultur hängt es ab, wie weit dieſs sein musikalisches Genie kreisen soll. Wir haben noch heutiges Tages unzählige Beyspiele, daſs Menschen mit der Gabe, den Alt, Tenor oder Baſs zu einer Melodie aufzufinden, geboren werden. Das Bauern-

mädchen secundirt ihrer Freundinn, ohne zu wissen, dafs diefs der Secund sey. Der Handwerker summt seinen Strohbafs zum Liede seines Weibes, ohne jemahls in einer Singschule die Verhältnisse des Basses erlernt zu haben. (Im Capitel vom musikalischen Genie soll dieser Punct weitläufiger aus einander gesetzt werden).

Unstreitig ist also die Gesangmusik lange vor der Instrumentalmusik hergegangen; denn die Untersuchung tongebender Körper ist zu schwer für das Kinderalter der Menschheit. Der Gesang hingegen ist so natürlich, und entquillt so frey und so kunstlos unseren Herzen, dafs jedes Gefühl von Heiterkeit oder von süfser Schwermuth, oder jeder leidenschaftliche Drang hinreichend ist, uns die Lippen zum Gesang zu öffnen. Ganz gewifs hat also das erste Menschenpaar schon gesungen; ihre Abkömmlinge hallten ihre Töne nach, und erst nach vielen Jahrhunderten war es einem Jubal vorbehalten, den Grund zur Erfindung der Instrumentalmusik zu legen. Die Schallmey oder die Hirtenflöte, und die Leyer wegen ihrer simpeln Zusammensetzung gehören mit Recht unter die ersterfundenen Instrumente; und wenn die heilige Schrift von Jubal sagt: von ihm sind herkommen die Pfeifer und Geiger, so ist gewifs die Hirtenflöte und Leyer, und ganz und gar nicht unsere Geige darunter zu verstehen. Denn welchen Reichthum menschlicher Erkenntnisse erfordert nicht die Geige, so wie wir sie heutiges Tages besitzen! Die Symmetrie des Bauches, der Stimmstock, die äufserst simple Stimmung, der Einfall, einen verächtlichen Schafdarm durch

einen mit Colophonium gestrichenen Rofsschweif, himmlische Töne zu entlocken, ist sicher erst in weit spätern Zeiten reif worden.

Gewifs aber ists, und es kann aus der Natur der Menschheit unumstöfslich erwiesen werden, dafs schon vor der Sündfluth die Tonkunst unter dem Menschengeschlechte sehr stark getrieben worden; und schwerlich hat *Bodmer* in seiner Noachide, diesem göttlichen Gemählde der ersten Welt, die Schilderung vom Zustande der Musik in diesem Zeitalter übertrieben. Gleich nach der Sündfluth findet man wieder Spuren der auflebenden Tonkunst. — Die Chaldäer, und sonderlich die Phönicier haben sehr früh schon die Tonkunst mit dem Gottesdienste verbunden. Sie übten den Gesang in grofsen Chören, und begleiteten ihn sonderlich mit blasenden Instrumenten von mannigfaltiger Erfindung. Ihre so genannten Trompeten waren von Erz, noch häufiger aber von Thon; wie solches aus der Einfalt dieser Erfindung dargethan werden kann. — Noch höher stieg die Musik bey den Aegyptiern. Der Weihgesang der Isis und des Osyris wurde von mehrern tausend Priestern abgesungen, und aufser dem schallenden Krummhorn, der Trommel, der Cymbel, welches aus Stahl verfertigt und mit einem eisernen Schlägel geschlagen wurde, noch mit einem Instrumente begleitet, das so lautschallend war, dafs es den Gesang von vielen Tausenden trug und hob. In Paris, London, Rom und andern grofsen Kunstsammlungen findet man einige von diesen Instrumenten von so ungeheurer Gröfse und Weite,

dafs sie kein Mensch mehr anblasen kann, (vielleicht auch weil nur das Mundstück dazu fehlt). Einige dieser Blasinstrumente haben fünf bis sechs, einige noch mehr Löcher, wodurch Mannigfaltigkeit in den Ton gebracht werden konnte. Da der Geschmack der Aegyptier in allen Stücken ungeheuer grofs war; so könnte man auch ohne historische Beweife darthun, dafs sie in der Musik das Gigantische liebten, — wovon übrigens alle Schriftsteller zeugen, die die ägyptische Geschichte abgehandelt haben *).

Die Musik der *Meder* und *Perser* war Anfangs ernst und majestätisch, verfiel aber mit der Nation gar bald in Weichlichkeit. Die Perser und Meder singen für Weiber, sagt Xenophon; sie machen die Seele nicht stark, sondern entnerven sie. Daher liebten die Perser zu den Zeiten des Darius Codomannus, die weiche girrende Flöte, wozu ein reitzendes Mädchen sang, und allerley wollüstige Stellungen unter dem Gesange machte.

Juden.

Unter allen morgenländischen Völkern übertrafen die Juden in der Tonkunst die übrigen weit. So wohl in der Vocal- als Instrumentalmusik hatten sie sehr frühe

*) Wie fürchterlich schön müssen nicht die Leichenmusiken der Aegyptier gewesen seyn, wenn man dem Zeugnisse des *Herodots* trauen darf! — Wenn aber der Satz so steif wie ihre Gemählde und Bildsäulen war; so würde er für uns kein Interesse mehr haben.

schon grofse Meister, oder wie sie selbige nannten *Menatzeachs*, aufzuweisen, die wir in unserer Sprache Virtuosen nennen würden. Und wenn die Dichtkunst eines Volkes mit der Tonkunst immer gleichen Gang zu halten pflegt; so läfst sich schon daraus unwiderlegbar schliefsen, zu welcher Höhe die Musik bey den Juden gestiegen seyn müsse. —

Lowth *(de sacra poesia Hebraeorum)* hat zwar vieles von hebräischer Poesie gesagt, aber bey weitem nicht den tausendsten Theil, den der Kenner empfindet *). In allen Gattungen der Dichtkunst waren die Hebräer Meister; da aber hier nur die lyrische in Betracht kommen kann, so läfst sich auch schon aus dieser auf die Vollkommenheit der hebräischen Musik schliefsen.

Wenn die Lieder, die in der Bibel stehen, eben so vortrefflich in Musik gesetzt worden sind; wer kann ihnen heute noch etwas Vortrefflicheres entgegen setzen? Das Lied Mosis in der Wüste wurde gesungen und mit damahligen Instrumenten begleitet. Staunen würde vielleicht die Welt, wenn wir die Melodie desselben mit seiner harmonischen Behandlung wüfsten; so wie jeder Gefühlvolle über das Lied selbst staunt. Zur Zeit der Richter kam die Musik bey den Hebräern in Abnahme; hohen Schwung aber erhielt sie unter David und Sa-

*) *Herder* in seinem *Geiste* der *hebräischen Poesie* hat weit mehr gesagt als Lowth, und die Forderungen des Verfassers gröfsten Theils erschöpft.

D. H.

lomon wieder. Die Zaubereyen der Davidischen Harfe, die mancher Schwachkopf verspottete, sind jedem leicht erklärlich, der den Zauber der Verbindung zwischen Dichtkunst und Musik genau kennt. Ganz gewiſs declamirte David vor Saul groſse, herzeinschneidende Nationalbegebenheiten, und begleitete sie mit den einfachen Accorden seiner Harfe. Nur daraus läſst sich die groſse Wirkung einiger Maſsen begreiflich machen, die einen rasenden Saul entfesseln konnte. —

Unstreitig war David eben darum einer der gröſsten Musiker, weil er die Zaubereyen der Musik mit der Dichtkunst zu verbinden wuſste. Doch erklomm erst zu *Salomo's* Zeiten die hebräische Musik ihr Akme. Bey der Einweihung seines Tempels hatte er acht tausend Sänger und zwölf tausend Instrumentalisten; und der Geist dieses groſsen Monarchen ist uns Bürge, daſs die Musik seinen übrigen Geschmack nicht verläugnet haben werde. Um uns einiger Maſsen einen Begriff davon zu machen, müssen wir uns den jetzigen Choralgesang vorstellen, so wie er von der Orgel, der schneidenden Zinke und dem Posaunenhall begleitet wird.

Die Hebräer hatten verschiedene Instrumente, die wir jetzt nicht mehr kennen. Meisten Theils wurden diese Instrumente geblasen; und was mit der Hand gegriffen wurde, brauchte man nur in den geheimern Concerten der Groſsen.

Die Hallposaune mag vielleicht mit unserm Kühhorne viele Aehnlichkeit gehabt haben; und die festliche Gelegenheit empfahl sie.

Das Instrument auf sieben Saiten löset bloſs das groſse Räthsel, daſs die Hebräer, wie alle Nationen, schon Kenntnisse von sieben Tönen hatten. Das *Heptachord* war ihnen, wie andern Völkern, bekannt, wèil die Zahl *sieben* als Maſsstab aller Vollkommenheit, in allen Wissenschaften und Künsten hervor ragt.

Bey den Hebräern kannte man keine andere Verbindung in der Musik, als mit der Religion. Ihr Tempelgesang war voll Würde und Majestät; die *Leviten*, die überhaupt zum Gottesdienste ausgelesen waren, muſsten auch die Musik besorgen, doch immer unter Aufsicht eines gewissen Chorregenten. So war z. B. zu den Zeiten Davids *Assaph* ein solcher Meister. Aus seinen göttlichen Gesängen zu schlieſsen, muſs er groſse Ideen gesetzt haben: und so dunkel die Nachrichten von hebräischer Musik überhaupt sind; so wollte ich doch fast behaupten, daſs *Enharmonie*, *Unisono* oder *Einklang* ihr Charakter gewesen seyn möchte.

Der *Wechselgesang* war, wie man aus den Psalmen schlieſsen kann, auch den Hebräern bekannt. Ueberhaupt aber läſst sich aus den hebräischen Gesängen abnehmen, daſs Deutlichkeit des Ausdrucks, donnernde Declamation und *sclavische* Instrumentenbegleitung, ihr Charakter gewesen seyn müsse. Zu bedauern ist es, daſs die Erfindung der Noten in so späte Zeiten fiel; sonst würde es leicht genug seyn, den Charakter der Tonkunst bey allen Völkern zu bestimmen.

Die Hebräer bestimmten das Steigen und Fallen der Töne, deren sie nach vieler Wahrscheinlichkeit nicht

mehr als fünf hatten, die mit den fünf Selbstlautern *a, e, i, o, u,* unter welchen der erste den tiefsten, der letztere hingegen den höchsten Ton bezeichnete. Eben sie waren es auch, wodurch die lange oder kurze Dauer der Töne bestimmt wurde. Zur musikalischen Schreibkunst der Juden gehören auch ihre achtzehn metrische Accente. Ob nun in derselben nach der in dem Werke *Schilte Haggibborim* aufgestellten Behauptung die wirkliche Form eines künstlichen Gesanges enthalten war, oder ob sie bloſs Erinnerungszeichen an einzelne Theile des Ganzen vorstellen sollten, darüber wird man nie mit Gewiſsheit entscheiden können. Aus allen historischen Fragmenten aber, die auf unsere Zeiten gekommen sind und die man zum Theil durch die lächerlichsten Hypothesen aufstutzte, resultirt immer so viel, daſs die musikalische Sprache dieser Nation höchst mühsam und schwer müſste gewesen seyn.

Ob nun die Juden noch heutiges Tages diese musikalische Charaktersprache verstehen, ist mir nicht bekannt. Doch müssen ihre Vorsänger eine Art von Noten haben, sonst begreif ich nicht wohl, wie sie die mannigfaltigen Beugungen ihrer Gesänge heraus bringen können *).

Die Hebräer hatten ausnehmend viel Instrumente, besonders blasende; ihre Hallposaune, die sie im Kriege

*) *Martini*, *Burney* und *Forkel* geben in ihren historischen Werken hierüber die befriedigendste Auskunft.

Die Herausg.

und im Gottesdienste brauchten, hatte einen gewaltigen Ton. Man hörte ihn auf eine groſse Entfernung, rief damit die Heere zusammen, und kündigte hohe Festtage an; oder begleitete damit den Psalm der Priester. Aus den Ueberschriften der Psalmen läſst sich schlieſsen, daſs die Juden für jedes Nationallied auch eine Nationalmelodie hatten, nach welcher mehrere andere gesungen wurden. Je nachdem nun die Hauptempfindung beschaffen war, die in einem solchen Liede lag, brauchte man zu ihrer Begleitung nur solche Instrumente, wie sie sich dazu nach ihrer besondern Natur und Beschaffenheit am besten schickten. Auch ist es höchst wahrscheinlich, daſs sie schon die Moll- und Durtöne kannten. Doch läſst sich nicht behaupten, wie einige neuere Rabbinen zur Ehre ihres Volkes zu erweisen suchen, daſs sie schon die Samaritaner gekannt hätten. Noch schwerer ist auszumachen, was eigentlich jedes in der Bibel angeführte Instrument, z. B. die Harfe, Githit, (ein zu Gath erfundenes Instrument) Gedor, die Orgel, die Cymbel und die mannigfaltigen Blasinstrumente für einen Tonumfang und für eine Wirkung gehabt haben. Man lese, was hierüber Gerbert in seinem vortrefflichen Tractat *de Musica sacra*, und Pfeifer in einer eigenen Abhandlung über die hebräische Tonkunst geschrieben haben. Inzwischen wird mir die erstaunliche Wirkung der hebräischen Musik, wenn z. B. ein David durch den Zauber seiner Harfe, den Geist der Schwermuth aus einem Saul verjagte, gar leicht begreiflich, wenn ich bedenke, daſs die Juden die Poesie in ihrer höchsten

Kraft mit der Musik zu vereinigen pflegten; und dafs man sich höchst selten oder gar nie mit einem Instrumente allein hören liefs.

Auch scheint es mir aus verschiedenen Gründen höchst wahrscheinlich, dafs die hebräische Poesie mehr musikalische Poesie, als eigener Gesang war. Das Instrument begleitete den Declamator, der natürlich ganz vortrefflich seyn mufste, und alle Nuancen und Schattirungen auszudrücken vermochte — entweder mit kurzen Stöfsen oder ganzen musikalischen Sätzen, die den Geist der Dichtkunst dollmetschten. Jedes Comma, ganzes oder halbes Glied, jedes Zeichen der Bewunderung, die Ausrufung, die Frage, jeder Punct wurde durch das begleitende Instrument ausgedrückt. Man kann noch heute an unsern guten, für die musikalische Declamation gemachten Stücken, die aufserordentliche Wirkung der hebräischen Musik aufs deutlichste erkennen. Doch mufs man auch hier aus Prädilection für die Poesie nicht zu weit gehen und allen ausgeführten Gesang verwerfen wollen: denn der Gesang oder die Musik überhaupt kann Empfindungen und Ideen nach ihrer Art ausführen, die der Dichtkunst unmöglich sind. Und dafs die Hebräer auch solchen ausführlichen Gesang gehabt haben müssen, ist mehr als aus einer Stelle der heiligen Schrift klar. Ihre vortrefflichen Wechselchöre, wie z. B. der Psalm: „danket dem Herrn, denn er ist freundlich;" und der meisterhafte Psalm: „Machet die Thore weit und die Thüren der Welt hoch, dafs der König der Ehre einziehe," die einen abwechselnden und ausgeführten

Gesang voraus setzen, ihr durch viele Tacte durchgedehntes Hallelujah; ihr Sela, welches gewiſs nichts anders als eine musikalische Pause ist, worauf ein anderer Chor begann; ihre schon oben erwähnten Menatzeachs in allen schon damahls bekannten Instrumenten; der hohe Flug ihrer Einbildungskraft und der volle Strom ihrer Empfindungen — erweisen dieſs zur Genüge. Die groſse Menge von Sängern und Instrumenten zu den Zeiten Davids und Salomons preist sonderlich Assaph, Calkol und Dedan. Schade, daſs ihre Töne verhallt sind, und daſs sich die musikalische Sprache der Hebräer, wie aller übrigen alten Völker, wegen Mangel allgemein verständlicher Zeichen nicht so erhalten konnte, wie die Dichtkunst! Dieser Seufzer wird uns noch oft entlockt werden, aber uns zugleich den groſsen Werth unserer Notenerfindung desto fühlbarer machen. — Noch muſs ich hier anmerken, daſs durch die babylonische Gefangenschaft und die daraus erfolgte Zerstreuung der Juden, die Musik unter diesem Volke gewaltig gelitten hat. Esra, dieser groſse Mann, stellte zwar den Gottesdienst, und mit diesem auch die Musik wieder her; aber nur als Schatten der vorigen Herrlichkeit. Die jüdischen Greise weinten bitterlich, die sich noch der ehemahligen Pracht des Gottesdienstes, und sonderlich des festlichen Klangs der Musik erinnerten. Der hohe Triumphton, das Donnergetöse ihrer vormahligen Tonkunst, war nunmehr verstummt, und man sang meisten Theils die Klagelieder des Jeremias mit weinenden Lauten und gedämpfter Instrumentenbegleitung. Die Musik

weilt nicht gern unter einem Volke, das Unterdrückung, Mangel, Elend und Schmach zur Erde beugt! daher erhohlte sich die Tonkunst unter ihnen nur allmählig. Zu den Zeiten Simons, des Hohenpriesters, der selbst ein trefflicher Musiker war, gab es wieder einige gute Tonkünstler. *Josephus* in seinen Geschichtsbüchern so wohl, als in seinen jüdischen Alterthümern, verbreitet über das Steigen und Fallen der jüdischen Musik sehr viel Licht.

Zu den Zeiten *Christus* scheint die Musik der Hebräer nicht sonderlich im Flor gewesen zu seyn. Mit dem moralischen und politischen Verfalle dieser Nation verfiel auch Musik und Poesie. Zwar ist das Zeugniſs einiger heidnischen Schriftsteller, die die Musik der Juden ein Eselsgeschrey nennen, ganz und gar nicht gültig; aber doch ist gewiſs, daſs es sich nach dem Tode Jesus, mit den Juden in allen Stücken zum Ende neigte. Im Jahre 70 ward Jerusalem zerstört, der Tempel sammt dem Vorrathe aller musikalischen Instrumente verbrannt; das Volk unter die Nationen ausgesäet und die wenigen Kenner der alten hebräischen Musik starben nach und nach ab.

Die heutigen Juden haben zwar groſse Meister in der Tonkunst. So findet man z. B. besonders in Prag, unter den Juden Virtuosen in allen Instrumenten: aber diese Leute sind keine Repräsentanten des alten Geschmacks; sie haben sich ganz nach dem neuen gebildet. Denn wer wird glauben, daſs die Juden zu den Zeiten des guten Geschmacks, so abscheulich gesungen haben, wie ihre

Vorsänger jetzt in den Synagogen zu singen pflegen. Sie verzerren den Ton so entsetzlich, machen so abscheuliche Grimassen, und werden oft so roth und so blau im Gesichte, daſs einem bisweilen um das Leben des Vorsängers bange werden sollte.

Griechische Musik.

Die *Griechen* müssen sehr früh mit den Geheimnissen dieser Kunst vertraut gewesen seyn. Durch ihre früheste Geschichte, so sehr sie in das mystische Dunkel der Fabeln gehüllt ist, blitzt doch schon die Gewalt der Tonkunst durch, ja man sollte glauben, daſs die Musik diesem groſsen Volke die Schwingen zu seinem staunenswerthen Auffluge gegeben habe. Wer kennt nicht die Fabel vom *Orpheus*, der mit dem Zauber seiner Leyer die Ungeheuer des Waldes zähmte, daſs sie kamen und seine Sohlen leckten?

In dieser ganzen Dichtung sieht der Philosoph nichts anders, als die ersten Eindrücke der Musik auf ein Volk, das so musikalisch als irgend eines in der Welt war. Alles förderte die Tonkunst in Griechenland. Die günstigen Einflüsse des Himmels, die weichliche und empfängliche Bildung griechischer Körper; die gelinde und den Künsten entsprechende Regierungsverfassung; die fast heilige Verehrung des Genies aller Art; und sonderlich die Verbindung der Religion mit den Künsten, muſsten die Musik unter diesem Volke bald in auſserordentliche Aufnahme bringen. Lange sogen die Griechen nun den Zauber der Tonkunst ein, ehe sie die Göttinn selber skeletirten und ein System bildeten. Doch

findet man schon in den Gesetzen Draco's und Solon's Spuren, daſs dieses Volk die Musik mit der Erziehung auf das strengste verband. Gymnastik und Musik waren die beyden Hauptpfeiler, worauf sich ihr ganzes Erziehungssystem gründete. Doch ist es auſser allem Zweifel, daſs sie dem Worte *Musik* eine viel weitere Deutung gaben, als wir heutiges Tages anzunehmen gewohnt sind. Sie verstanden unter dem Begriffe Musik, nicht bloſs die Kunst auf die Empfindung durch Töne zu wirken, sondern gaben ihm sogar eine *moralische* Bedeutung, und begriffen darunter die Harmonie aller Seelenkräfte, oder wie Plutarch sagt, den Einklang des moralischen Gefühles. Indessen beschäftigte sie schon die Musik in der Kindheit ihrer Geschichte. *Homer* selbst *sang* seine göttlichen Gedichte ab, und ob dieſs nun gleich mehr musikalische Declamation als wirklicher Sang gewesen seyn muſs; so ist es doch schon ein klarer Beweis, wie tief es die Griechen fühlten, daſs Poesie immer mit der Musik verbunden seyn sollte; die Gesänge des Alcäus, Pindars und der Sappho, des Musäus und Anakreons wurden nicht bloſs gelesen, wie wir wähnen, sondern sie wurden abgesungen und mit der Leyer begleitet. Diese Lyra war eigentliches Heptachord, oder ein mit sieben Saiten bezogenes Instrument, welches folgende Töne in sich begriff: *F, G, A, B, C, D, E.* Bald aber kam noch die Octave hinzu.

Die Griechen erkannten sehr frühzeitig die Kraft des vollen Accordes. Sie wuſsten, daſs der Grundton schon seine Quinte enthalte, und durch die innigste Vereini-

gung mit derselben die Terze zeuge. Dieſs nannten sie den einfachen Accord; bald aber fanden sie durch die Richtigkeit ihres Ohrs, daſs die Prime sich mit der Octave verdoppeln lasse; ja sie legten noch die kleine Septime in ihre Tonleiter, weil ihr richtiges Gehör bemerkte, daſs die schneidende Octave, wenn sie zu ermatten beginnt, sich freywillig zur kleinen Septime hinneigt: wie der Mann sein Weib küſst, um sein Geschlecht fortzupflanzen: Eine Bemerkung, die schon der groſse welsche Harmonist Tartiri in seinem vortreflichen leider fast ganz unbekannten Tractat über die Harmonie gemacht hat.

Die griechische Tonleiter war also folgende:

7. Nete — — *e*

6. Paranete — *d*

5. Paramese — *c*

4. Mese — — *a*

3. Lichanos — *g*

2. Parypate — *f*

1. Hypate — *e*

Pythagores bemerkte zuerſt die darin enthaltene Lücke, und ſtellte in zwey unverbundenen Tetracharden folgende Tonleiter auf:

8. Nete — — *e*

7. Paranete — *d*

6. Trito — — *c* } das oberſte Tetrachord.

5. Paramese — *h*

4. Mese — — *a*
3. Lichanos oder
Hyperpate — *g*
2. Parypate — *f*
1. Hypate — *e*

} unterstes Tetrachord.

Was nun die Stimmung der griechischen Saiteninstrumente betrifft, ob solche nach dem Boethius folgender Maſsen beschaffen war

e die höchste Saite
h, *a* } die beyden mittlern Saiten
e die tiefste Saite.

oder ob das griechische Tetrachord vor den Zeiten des Pythagoras Töne enthielt, die näher beysammen lagen, läſst sich nicht mit Gewiſsheit behaupten. Immer war es sehr unvollkommen und so schmeichelnd das Harpeggio ist; so entstehen doch im weitern Fortschritt der Töne wahre Dissonanzen. Pythagoras sah zuerst diese Unvollkommenheit ein, und erfand deſswegen das berühmte Instrument, *Helikon* genannt, welches eine ganz simple Form: und seinem Bau nach einige Aehnlichkeit mit unserm jetzigen Hackbrete hatte.

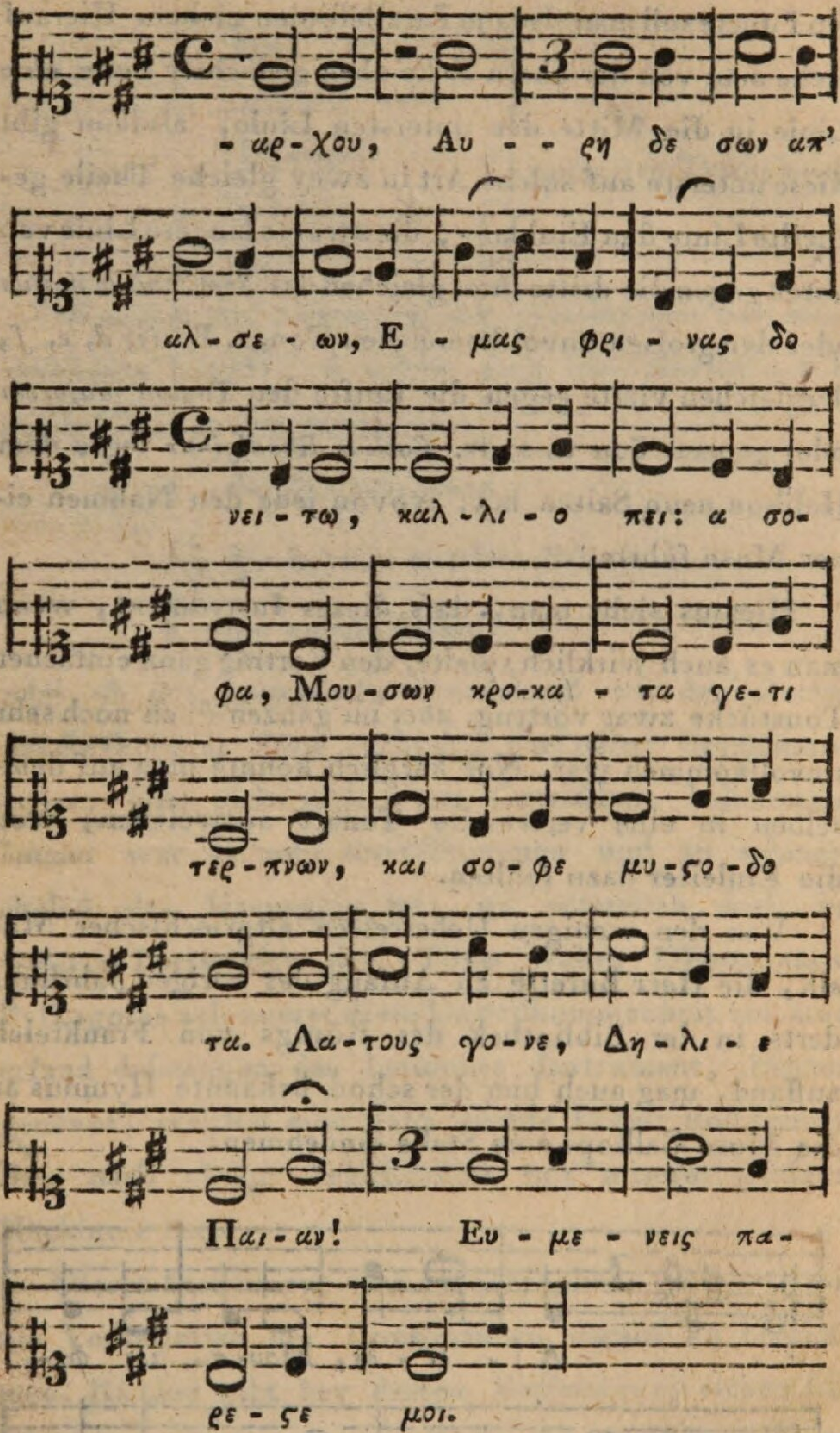
Dieses Instrument war zunächst dazu geeignet, um die Verhältnisse der Consonanzen darauf zu bestimmen. Kircher gibt bey dessen Verfertigung sieben Linien an, und sagt: man soll die eine Seite eines Vierecks zuerst in zwey, alsdann in vier, und endlich in drey gleiche Theile abtheilen. Durch diese also gemach-

ten Puncte soll man alsdann Parallellinien ziehen. Hierauf ziehe man von der obern Ecke oben gedachter Seite eine Linie in die Mitte der untersten Linie, alsdann gibt diese unterste auf solche Art in zwey gleiche Theile getheilte Linie den Einklang; die zweyte längere Linie von unten gegen die dritte ihres gleichen das *Semitonium majus* oder den grofsen unvollkommenen Ton, z. B. *cis*, *d*, *e*, *f*, dergleichen vierte gegen die fünfte den *Tonum majorem* oder ganzen Ton u. s. w. *Caelius Rhodiginus* legte dem Helikon neun Saiten bey, wovon jede den Nahmen einer Muse führte.

Hieraus sieht man, dafs dieses Instrument, wenn man es auch wirklich spielte, den Vortrag ganz einfacher Tonstücke zwar vortrug, aber im ganzen doch noch sehr unvollkommen war. Nur kärglich konnte man auf demselben in eine verwandte Tonart ausweichen, weil die Einleiter dazu fehlten.

Von den wenigen Ueberresten altgriechischer Musik, die Herr Burette zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Bibliothek des Königs von Frankreich auffand, mag auch hier der schon bekannte Hymnus an die Muse Calliope eine Stelle einnehmen:





Diefs griechische Liedchen, das seiner Einfalt nach sich unserm alten Choralgesang völlig nähert, hat bey

aller seiner Einfalt das Gebrechen der äuſserst eingeschränkten Tonleiter. Ueberall vermiſst man Töne, die dem Gesange Anmuth und Rundung geben. Nirgends ist eine Spur von Modulation in andere Tonarten. Zwar war dieses bey dem Mangel so vieler Semitonien unmöglich, indessen standen dem Künstler noch immer leicht zu erfindende Kunstgriffe offen, die halben und Vierteltöne hervor zu bringen. Zu den Zeiten Alexanders des Groſsen war die Tonkunst unter den Griechen im hohen Flore. Schon hundert Jahre vor ihm hatte Perikles, der Kenner und Schätzer jeder Kunst, auch die Musik mit verschwenderischer Freygebigkeit unterstützt. Einem groſsen Flötenspieler lieſs er nach unserm Gelde ein Geschenk von 20000 Gulden reichen. Noch freygebiger belohnte der Besieger Asiens die Tonkünstler. Er führte den ersten Virtuosen seiner Zeit, *Timotheus*, mit sich umher, und ehrte und belohnte ihn königlich. Dieser Tonkünstler hatte jeden Zauber der Musik in seiner Macht. Er weckte den schlafenden Muth zum Streit; er sänftigte das lodernde Kriegsungestüm; er blies die Funken der Liebe zu Flammen auf; er schmelzte das Heldenherz Alexanders zum Mitleid gegen die von den Persern gemordeten Griechen: vom Mitleid ging er zur Rache über, und bewaffnete Alexanders Faust mit der Mordfackel, womit er Persepolis in Brand steckte: wie dieſs alles *Dryden* in seiner meisterhaften Ode, *Alexandersfest* oder die Macht der Tonkunst, ganz unnachahmlich schön und stark gemahlt hat.

Wenn man der Begeisterung der Dichter glauben

dürfte; so könnte man in der Geschichte der griechischen Tonkunst noch höher hinaufgehen. In Homers Iliade, sonderlich in der Odyssee findet man unzählige Spuren, wie hoch die Mufik schon in den frühesten Zeiten von den Griechen geschätzt wurde. Allein die blühende Phantafie des Dichters abgerechnet; so haben wir ganz und gar keine bestimmte Nachricht von den Schicksalen dieser göttlichen Kunst unter den Hellenen. Man sog die Töne ein, und schrieb keine Theorie. Endlich trat *Aristoxen* auf, und anatomirte zuerst den himmlischen Körper der Tonkunst. Er brachte ein Zahlensystem hervor, das keine Genies zeugt, und nichts weiter beweist, als dafs die Quinte, die Terze, und die höhere Octave, mit einem Worte, der volle Acord im Gebiethe der Tonkunst liege. Aus dem Verhältnifs der gleichen und ungleichen Zahlen bewies er, dafs die Tonkunst nichts anderes sey als eine Rechenkunst, die man dunkel fühle. z. B.

1. 2. 4. 5. 16. 32.
3. 9. 15.
7. 14.

In diesen Zahlen liegen die Verhältnisse der Tonkunst so wie sie noch heute unter uns bekannt find. Doch, da die Ziffern des Generalbasses noch weitern Umfang haben, und auch die Semitonien in sich begreifen, fo pafst sein System ganz und gar nicht mehr auf unsere Zeiten. Dessen ungeachtet war die Eintheilung der Griechen von musikalischen Tönen ganz vortrefflich. Sie theilten nähmlich solche nach dem Zeugnifs des Plutarchs

α) in das diatonische,

β) in das chromatische und

γ) in das enharmonische Klanggeschlecht ein.

Die diatonische Tonleiter der Griechen schritt gleich der unsrigen in ganzen und halben Tönen, die chromatische und enharmonische aber auf eine ganz verschiedene Art fort, nähmlich die eine in halben Tönen und kleinen Terzen, die andern in Vierteltönen und grofsen Terzen. Ihre chromatische Tonleiter enthielt Töne, die wir heutiges Tages mit Kreuzen bezeichnen, z. B. G*dur* D*dur* A*dur* E*dur* H*dur* Fis*dur* Cis*dur* Gis*dur*.

Die Molltöne kannten sie ganz und gar nicht; denn es ist Unsinn, wenn man annehmen will, dafs die lydische Flöte blofs für *weiche* Töne geschaffen gewesen: eine Flöte von lauter Molltönen läfst sich nicht denken. Die lydische Flöte war gewifs unsern Flöten ähnlich; und die dorische unserer Hoboe.

Indessen verdient es hier bemerkt zu werden, dafs auch die Griechen sehr frühzeitig anfingen Vocalmusik von der Instrumentalmusik zu sondern, und dafs die ersten bewundernswerthen Wirkungen der Tonkunst nicht anders begriffen werden können, als dafs Pöefie lange Gebietherinn über die Tonkunst war, und dafs also der griechische Musiker nichts zu thun hatte, als den grofsen Rhapsoden zu begleiten. Die Griechen hatten gewisse *Odeen*, die man ungefähr unsern Opernhäusern vergleichen kann, in diesen Odeen übten sich nicht allein grosfe Declamatoren, Mimiker und Künstler aller Art; sondern auch die Musiker. Was todt war, was keinen an-

dern Ausdruck der Tonkunst zuließ; dahin strömte der Katarrakt der Tonkunst!

Die Griechen hatten zwar unsere Noten nicht, womit man die musikalischen Ideen allen Nationen mittheilen kann; aber sie hatten doch gewisse Zeichen, die sie über, oder unter die Worte der Dichter hinsetzten, und wodurch sie das Steigen und Fallen der Stimmen so ziemlich bezeichnen konnten. Wir verstehen zwar jetzt ihre musikalische Charakteristik nicht ganz mehr, doch sehen wir so viel daraus, daß sie äußerst eingeschränkt war. Der träge oder schnelle Gang der Töne, die Bestimmung der Tacte, die Bemerkung der musikalischen Farben, die *Verflößung* der Töne, und sonderlich die *Eintheilung* der Tacte, fehlte den Griechen ganz und gar. Selbst der Tiefforscher *Plutarch* hat in seiner Abhandlung über griechische Musik nichts weiter bewiesen, als daß sie mit der unserigen ungefähr im Verhältnisse eines Zwerges gegen einen Riesen stand. Einfalt, und richtige Verhältnisse mögen ungefähr den Charakter der griechischen Musik ausgemacht haben. Aber was ist dieß gegen die Musik der Welschen und Deutschen?! Als die Griechen von ihrer Urgröße herab sanken, da versank auch ihre Tonkunst, und *Dio* der Geschichtschreiber sagt mit Recht: die Griechen heulen und singen nicht mehr; die Griechen leyern und spielen nicht mehr.

Ehe ich den Artikel von der griechischen Tonkunst beschließe; muß ich ihren Charakter, so weit es sich thun läßt, erst kurz bezeichnen.

Fürs erste scheint sie weit mehr Declamation, als Gesang gewesen zu seyn. Das *Pathos* war gewiſs dieser Musik eigen, wie man theils aus den vortrefflichen Gedichten, theils aber auch aus den wenigen Ueberresten derselben mit Zuverlässigkeit schlieſsen kann.

Die ersten Christen fanden die griechische Musik so vortrefflich, daſs sie viele gangbare Melodien beybehielten, und nur christliche Texte darunter setzten. Sie gaben ein griechisches Gesangbuch heraus, welches aus acht Stimmen oder Singweisen besteht, und deſswegen Achtklang heiſst. Zur Zeit Carls des Groſsen kam dieser Achtklang auch in die lateinische Kirche, und unser groſser *Luther* behielt sie bey, und setzte deutsche Texte darunter.

Wir besitzen sie also noch in unserer Kirche, in den herrlichen Liedern:

„Ein Kind geboren zu Bethlehem.
„O Lamm Gottes, unschuldig.
„Es ist das Heil uns kommen her.
„Ein feste Burg ist unser Gott.
„Dank sagen wir alle.
„Christ ist erstanden.
„Mitten wir im Leben sind.
„Vom Himmel hoch da komm ich her."

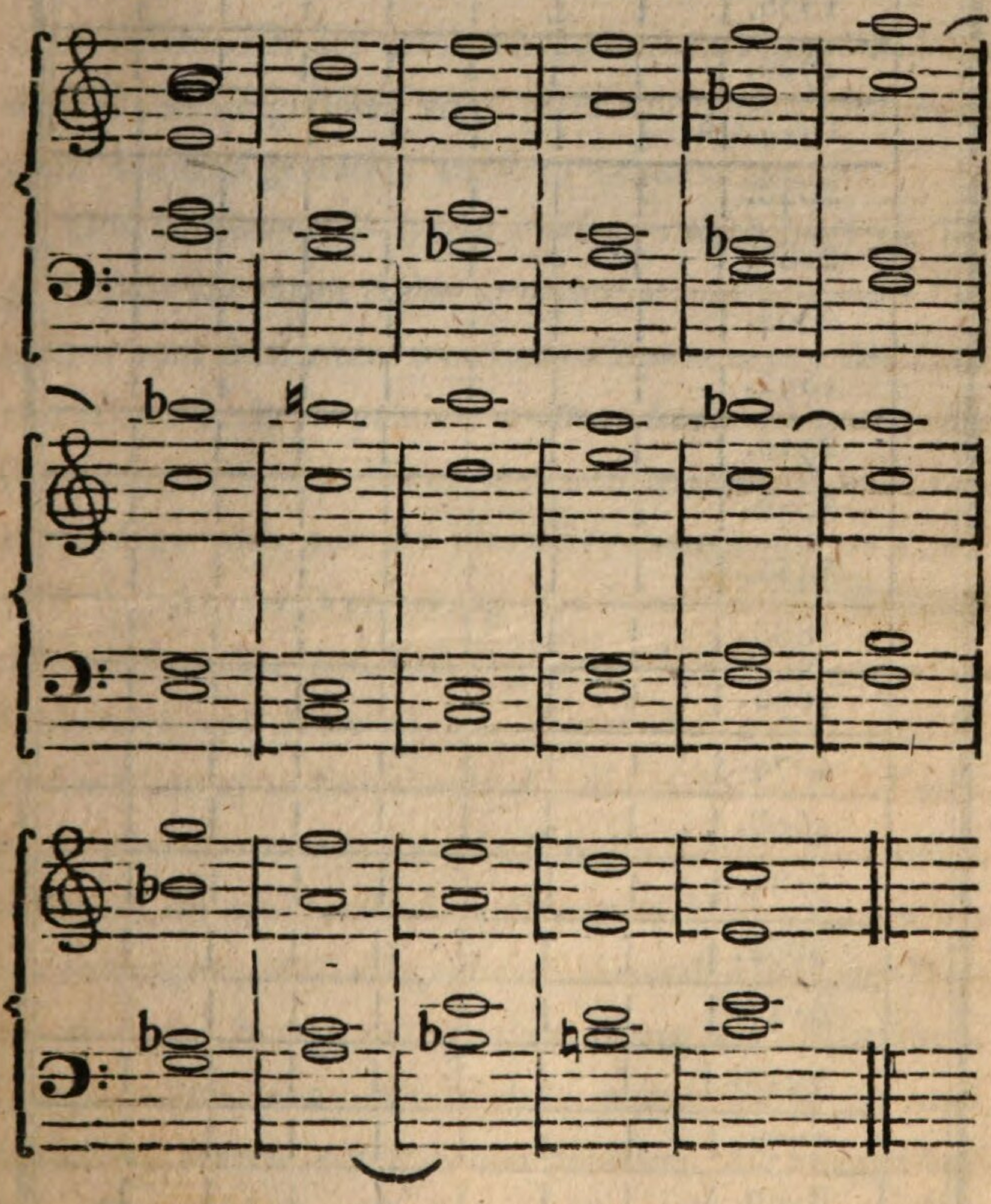
Nach diesen herrlichen Melodien zu urtheilen, die seit so vielen Jahrhunderten in den christlichen Gemeinden hallen, ist Einfalt und Erhabenheit ganz gewiſs der Hauptcharakter der griechischen Musik gewesen. Hochgefärbte Töne, künſtliche und weitgesuchte Modulatio-

nen, schnelle und geflügelte Melodiegänge, Eintheilung in die vier Stimmen des Discants, Tenors, Alts und Basses kannten sie sicher nicht. Ihre Gesänge gingen im Einklange: wie einer sang, so sangen alle. Auch scheinen sie von der Verschiedenheit der Tacte und Mensuren nichts gewufst zu haben. Ihr musikalischer Rhytmus mufs also äufserst reich, abwechselnd und gerade derjenige gewesen seyn, den unser Klopstock an der heutigen Musik vermifste. Die Eintheilung der Melodie in Tacte bestimmt zwar den Gang derselben; aber hemmt zugleich den Flug der Einbildungskraft. Ob auch die Griechen den musikalischen Styl in den gottesdienstlichen, dramatischen, mimischen, Kammer- und Volksstyl eintheilten, ist sehr schwer zu beantworten: doch beweisen ihre (Scolie) Tischgesänge, worüber *Hagedorn* uns eine so vortreffliche Abhandlung geliefert hat, dafs sie den Ton der Volkslieder sorgfältig vom Tone der religiösen Gesänge zu unterscheiden wufsten. Dem Euripides, Sophokles und Aeschylus nach zu urtheilen, waren ihre Chöre voll Majestät und Würde: und da sogar die Chöre des Aristophanes gesungen wurden; so müssen sie auch im komischen Styl keine Fremdlinge gewesen seyn. Mit einem Wort, und ohne Gräkomanie gesprochen; so kann man zuverlässig behaupten, dafs ihre Musik zwar in einem verhältnifsmässig trefflichen Zustande gewesen, aber sich doch bey weitem nicht mit unserer heutigen vergleichen lasse. Diesen Reichthum, diese Mannigfaltigkeit der Ideen, Melodien, Harmonien, Modulationen, diese kühne

Imagination, diese oft schwelgende Phansasie, sucht man bey ihnen vergebens.

Zum Beschlusse fügen wir noch ihre Tonleiter bey:

Für das Clavier.



Die Tonreihen der Alten.

Verhältnisse.								
1536.								
1728.								
1914.								
2048.								
2187.								
2304.								
1592.								
2916.								
3072.								
3456.								
3888.								
4096.								
4374.								
4608.								
5184.								
5832.								
6144.								
6912.								
7776.								
8192.								
9216.								
10368.								

Noch muſs ich dem Einwurfe begegnen, welchen *Nepos* in der Vorrede zu seinen Biographien, in den

Freunden der Tonkunst zu erregen sucht, woraus scheint, als hätte es Personen von Stande zur Unehre gereicht, sich auf die Musik zu legen, wie er ausdrücklich das Beyspiel des Epaminondas anführt. Aber hier ist nicht die Rede von der Musik überhaupt, sondern nur von dem Missbrauch der weichen lydischen *Flöte*, welcher damahls so eingerissen war, dass die griechische Seele nicht dadurch gestärkt, sondern entnervt wurde.

Und in diesem Betracht, wäre es noch heut zu Tage Schade für einen Helden, wenn er durch weiche Gesänge, und durch ein weibisches Instrument, die Nerven seiner Seele abspannen wollte. Auch hielten es die Griechen aus diesem Grunde einem grossen Manne unanständig, sich auf ein blasendes Instrument zu legen, weil der Ansatz Verzerrung des Mundes und Bausbacken verursacht, und diess gegen ihre hohen Begriffe von Schönheit und Anstand war. Sonst aber gab es wenige grosse Männer in Griechenland, die nicht auch ein musikalisches Instument, sonderlich die Leyer zu spielen wussten. So traf nach dem Zeugniss Homers, die an den trotzigen *Achilles* abgeordnete Gesandtschaft, den Helden mit der herzbezwingenden Leyer an. Miltiades, Cimon, Timoleon, Alcibiades, selbst Perikles, und Sokrates, waren vortreffliche Musiker. Sie sangen bey ihren Gastmahlen, und wussten diese Gesänge mit der Lyra zu beseelen, nur blieb es immer unanständig, die Flöte zu blasen. Plutarch in seiner oft gerühmten Abhandlung über die Musik entscheidet diesen Streit ganz und gar.

Römer.

Die Geschichte der Tonkunst unter den Römern ist ein dürrer Boden, worauf nur da und dort ein Blümchen wächst. Die Römer waren wie in allen schönen Künsten, so auch in der Tonkunst, ganz und gar Copisten von den Griechen. Doch findet man schon im *Livius* Spuren der ältesten Musik unter den Römern. Schon Romulus, besonders aber Tullus Hostilius, verbanden die Musik mit ihrem Gottesdienste. Wie alle Musik, die in der Wiege liegt, so war auch die römische zu jenen Zeiten klein, dürftig und einfältig. Der vortreffliche musikalische Geschichtschreiber *Pater Martini* behauptet, (aus welchen Quellen kann ich nicht bestimmen) daſs die römische Musik lange Zeit keinen weitern Umfang gehabt habe, als unser Kühhorn; und ich glaube auch seinem Zeugnisse. Die Töne des Kühhorns liegen ganz und gar in der Natur; alle übrigen dazwischen liegenden Töne muſs erst die Kunst suchen. Da aber zu Untersuchungen dieser Art, Muſse, Anstrengung, Behaglichkeit und Wohlstand gehört; so lassen sich diese Mitteltöne vom kriegerischen Geiste der Römer nicht so bald erwarten. Die Instrumente, welche man in Rom ausgrub, sind auch so dürftig gemacht, daſs die der Wilden in Nordamerika noch mehr Schönheit und Um-

fang haben. In den reichen Antiquitätensälen der Römer findet man dergleichen Instrumente zu tausenden, wovon einige so bizarre Formen haben, daſs man nicht weiſs, mas man aus ihnen machen soll. Die einfache und doppel Pfeife, das Krummhorn, das Schneckenhorn, die Tuba oder Trompete, das Cymbal, und eine Art von Pauken, kann man noch von einander unterscheiden. Dazu kamen noch ihre Leyern, die so eng und unschiklich gemacht waren, daſs sich kein starker bedeutender Ton von ihnen erwarten läſst. Die Kunst Resonnanzböden anzubringen, durch Stege die Saiten zu theilen, den Schall zu vermindern oder zu vermehren, scheint ihnen noch zu den Zeiten des Horaz ganz unbekannt gewesen zu seyn. Doch haben die friedlichen Zeiten Augusts auch die Musik in bessere Aufnahme gebracht. Die Vestalinnen legten sich auf den Gesang; Mädchen und Knaben wurden abgerichtet in Chören mit einander zu wetteifern, wie man aus dem Carmen seculare des Horaz ersiehet, welches unstreitig von Wechselchören abgesungen wurde. Wäre die römische Musik so vortrefflich gewesen, wie die Pöesie; so müſste etwas Groſses und Ganzes herausgekommen seyn. Allein die Römer beweisen durch ihr Beyspiel, daſs die Musik nicht immer blühe, wo die Dichtkunst hoch gestiegen ist. Zwar sollen einige römische Weltweise die Grundsätze der Tonkunst untersucht haben: da aber ihre Schriften alle verloren gegangen sind, wer kann urtheilen?

Es ist bekannt, daſs die Römer die Musik so wohl bey dem Schauspiel, als auch bey ihren Heeren anwand-

ten, weil sie die Macht derselben von babarischen Völkern erlernten. Allein ihre Kriegsmusik war, wie man gewifs weifs, äufserst elend und kraftlos. Weit besser aber mufs ihre theatralische, sonderlich mimische Musik gewesen seyn, weil sie die Geberdensprache der gröfsten Meister in der Mimik dollmetschte. Da es aber den Römern an musikalischen Zeichen fehlte, so sind alle Beyspiele davon verloren gegangen.

Mit dem Verfalle des römischen Staats, sanken auch die Künste immer tiefer herunter, und man hörte in ihren letzten Zeiten kaum noch einige wimmernden Laute der Tonkunst: ja diese göttliche Kunst wäre vielleicht lange unter römischem und griechischem Schutte begraben geblieben, wenn nicht die Christen, von ihrer Kraft überzeugt, solche fortgepflanzt hätten: dafs sie schon von den Aposteln zum Kirchengesang gebraucht worden, sieht man aus der Ermahnung des Apostels Paulus: „Erbauet euch selbst unter einander mit Psalmen, Gesängen und geistlichen lieblichen Liedern. „Jede gottesdienstliche Versammlung der Christen begann mit einem Liede, und schlofs sich mit einem Liede: eine Sitte, die sich bis auf unsere Zeiten erhalten hat. *Plinius* sagt daher von den Christen seiner Zeit: Sie stehen früh auf, kommen zusammen, und singen ihrem Gott Christus ein Lied, dann erst gehen sie an ihre Geschäfte.

Athanasius der grofse Kirchenvater, war unstreitig ein vortrefflicher Tonkünstler: er verbesserte den Kirchengesang unter den Christen durchgängig, und verfertigte selbst einige herrliche Lieder, wovon wir sein *Te Deum*

laudamus noch heute tausend Mahl singen, und tausend Mahl entweihen. Luther hat es ins Deutsche übertragen, und des Athanasius Melodie beybehalten. In der griechischen Kirche gibt es noch viele von Athanasius gesetzte Lieder, die gleiches Verdienst haben.

Die Gesänge des *Lactantius* wurden lange in den christlichen Kirchen abgesungen, und die Katholiken singen sie noch immer. *Luther* verdrängte aus den weisesten Gründen die lateinischen Gesänge ganz und gar aus der deutschen Kirche; übersetzte aber auch einige der besten ältern Gesänge, und behielt die Melodien bey. In der morgenländischen Kirche erhielt sich der wahre Geschmack der Tonkunst länger, als in der abendländischen; denn hier artete sie, sonderlich unter den Päpsten, gar bald in schwelgende Pracht aus, und in einen *Pomp*, worunter die edle Einfalt erlag. Ihr Gesang war wie Jamblichius sagt, tosendes Pfaffengebrüll; und ihre Instrumentalbegleitung nichts anderes, als ein unverständliches Gewirr und Geklingel. In der griechischen Kirche dagegen behielt man die edle Simplicität, bis auf den Untergang des Staats bey. Das griechische Kaiserthum beweist den Satz, daſs der Verfall eines Staats eben nicht immer mit dem Verfalle der Künste und Wissenschaften verbunden seyn müsse: denn aus Constantinopels Trümmern traten die Lehrmeister des ganzen menschlichen Geschlechts hervor. Die Musen flüchteten nach Italien, und mit ihnen auch Polyhymnia, Uranias trauliche Schwester.

Die Italiäner haben also sehr frühzeitig Epoche in

der Musik gemacht; und diese ihre glänzende, die finstersten Jahrhunderte erleuchtende Epoche, ist noch immer nicht verschwunden. Ganz Europa hat sich nach den Welschen gebildet, und sie verdienten vor allen Völkern der Welt diese Ehre. Denn was war und ist die Tonkunst der Italiäner? — Ihr Gesang ist schmelzend, ihre Instrumentalbegleitung war sonderlich in der ersten Periode ihrer Tonkunst, nicht rauschend und übertäubend, sondern eine stille krystallene See, die den Kahn des Gesanges trug und hob. Es ist also der Mühe werth, die Ursachen aufzusuchen, wodurch Italien sich in der Tonkunst so weit über alle andern Nationen hinweg schwang.

Fürs erste, mag der günstige Himmelsstrich, der die Menschen so sehr zum Sang und Spiel auffordert, wohl einigen Antheil an diesem Fluge der Phantasie haben: ob ich gleich nicht mit dem grofsen *Winkelmann* behaupten möchte, dafs die Griechen blofs durch die Wohlthat ihres Himmelsstrichs Griechen geworden sind, und dafs also Italiens Pomeranzendüfte einen so grofsen Antheil an ihrer blühenden Tonkunst haben müfsten. Man hat zwar die Bemerkung gemacht, dafs ein günstiges Klima gröfsere Musiker zeuge, als ein ungünstiges; doch hat unser nördliches Deutschland diesen Satz sehr eingeschränkt; denn wir haben Musiker hervorgebracht, die nicht blofs mit den Welschen wetteifern, sondern sie an Genie und Reichthum der Erfindung überflogen. Ein Feuerländer singt nicht; da hingegen der Otahiter in den Wollüsten der Musik schwimmt. Aber zwey Gränzlinien des

äuſsersten entscheiden hier nichts. Doch bleibt so viel gewiſs, daſs ein mildes Land, und fröhliche Muſse fast immer den Gesang hervorbringen.

Die zweyte Ursache des Aufflugs der welschen Musik ist entscheidender, und besteht in auſserordentlicher Aufmunterung derselben durch die Groſsen, und in den fürstlichen Belohnungen, die sie ausgezeichneten Musikern geben. Das Haus *Medicis* hat sich unsterbliche Verdienste um die Tonkunst erworben, die groſsen Fürsten dieses Hauses ehrten die Musiker, als wären sie die ersten Säulen des Staats. Ein Capellmeister Nahmens *Crysolidas*, ein geborner Grieche, hatte 2000 Zechinen Besoldung; den Rang gleich nach dem Oberhofmarschall; und speiste gewöhnlich alle Tage an der Tafel des Herzogs. Unter dieſsen groſsen Pflegern der Musen blühte eigentlich die Musik in Italien zuerst auf. Man hat noch Kirchenstücke aus jenen Zeiten, welche voll Einfalt und Majestät sind. Auch fing man damahls an, zuerst die *Theorie* der Musik zu untersuchen, und zwar mit solchem Tiefsinn, daſs unsere neuern Musiker noch sehr viel daraus lernen können. Die Republik Venedig eiferte den Medicäern in der Unterstützung der Tonkunst rühmlichst nach. Einer ihrer Bürger, Nahmens Joseph Zarlino, schrieb ein Werk in vier Foliobänden über die Harmonie, welches noch heute das Handbuch der gröſsten Tonsetzer ist. Der deutsche Orpheus *Bach* sagte einst zu einem Engländer, der ihn fragte, was er für Lehrer gehabt habe? Meinen Vater antwortete er und Zarlino. — Die Venetianer erfan-

den mehrere Register in der Orgel; sie verbanden die Instrumentalmusik mit dem Gesang in der Kirche; und wurden endlich im vorigen Jahrhundert die Schöpfer der *Oper*.

Die erste Oper, welche 1624 zu Venedig aufgeführt wurde, ist zwar gedruckt erschienen; aber durch ihre Seltenheit so kostbar, daſs man jetzt hundert und mehrere Louisd'ors dafür bezahlt. Sie ist groſs im Style, voll Einfalt und Majestät; der Gesang durchgängig herrschend, und die Instrumente sind ihm ganz und gar unterworfen. Die Carnevals-Lustbarkeiten haben Anlaſs zur Erfindung der Oper gegeben. Was aber die Venetianer über alles erhebt, ist, daſs man *ihnen* die groſse Erfindung der *Noten* zu danken hat. Vorher war es äuſserst mühsam, ein musikalisches Stück aufzusetzen. Man behalf sich allenthalben mit der so genannten deutschen Tabulatur, wo man vier Linien zog, und durch Buchstaben und Striche, die Höhe und Tiefe, und den Werth der Töne anzeigte. *Guido* von Arezzo aber sah die Gebrechen dieser Setzart zuerst ein, und erfand unsere heutigen Noten; eine Erfindung, die eben so groſs und wichtig, als die Erfindung der Zahlen ist. Durch sie hat man es endlich dahin gebracht, daſs nicht nur die trägsten, wie die blitzschnellsten Töne fixirt, sondern die musikalischen Erfindungen aller Nationen, auf die späteste Nachwelt gebracht werden können. Die Pause, Tactstriche, Vermehrung der Tacte, Bestimmtheit und Natur der Schlüssel, alles dieſs verdanken wir dem groſsen *Guido*. Er belausch-

te gleichsam die Pulsschläge der Musik, und machte sie durch Charaktere anschaulich. Nach seinem Tode gab man den Noten immer mehr Vollkommenheit: man zerschnitt die ganzen Schläge in Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel, Zwey und dreyſsigstel und Vier und sechzigstel; man erfand die Fermaten, Mordenten, und die Zeichen des ganzen musikalischen Colorits so, daſs jetzt die musikalische Sprache die bestimmteste und vollkommenste in der Welt ist.

Die Noten haben auch dem groſsen *Leibniz* den Riesengedanken eingegeben, eine allgemeine Sprache zu erfinden. Denn schloſs er, so wie ein jedes cultivirtes Volk die Noten gar leicht erlernen kann, ohne die Sprache des andern zu verstehen; so wären auch Zeichen gleich den Noten möglich, welche unsere Ideen fremden Nationen verständlich machen könnten. Er starb auch mit der vollen Ueberzeugung von der Möglichkeit dieser Erfindung. —

Der päpstliche Hof hat endlich die Musik in Italien auf den höchsten Gipfel gebracht. *Pius IV.* und *Sixtus V.* haben sogar einige Musiker canonisirt. Sie gaben eigene Schriften und Befehle heraus, wodurch die Musik nicht nur allen Geistlichen aufs schärfste anbefohlen, sondern auch ihre Vortrefflichkeit und Geistlichkeit so erwiesen wurde, daſs man beynahe alles darüber vergaſs, und nur Musik studierte. Die Päpste selbst besoldeten die Tonkünstler auſserordentlich. Die päpstliche Capelle zu den Zeiten des erwähnten *Sixtus*, kostete jährlich 150,000 fl. zu unterhalten. Auch nach Neapel und Ge-

nua drang dieser musikalische Enthusiasmus; und ganz Italien ward bald ein lautschallender Concertsaal, der alle Europäer herbey lockte, um daselbst wahre Tonkunst zu hören und zu lernen! —

Der stärkste und entscheidendste Grund von der Blüthe der Musik in Italien ist sicher ihre engste Verbindung mit der Religion. In mehr als einem päpstlichen Breve liest man noch in unsern Tagen den Ausdruck: „*Sancta Musica.*" Ja, Papst *Honorius* schrieb sogar *Beatus est, qui ad honorem Dei, et beatae Virginis Mariae, coluit musicam.* Bey Bestimmung der guten Werke stellten sie ausdrücklich den Satz auf: Es sey vor Gott verdienstlich die Leute mit der Musik zu ergötzen. Noch im vorigen Jahrhundert schrieb ein Cardinal.

„*Qui musicam non callet, seu nullo oblectamento animi illam audit; ex diabolo est, nam solus ille omnem harmoniam respuit.*" Man nehme diese bis zur Schwärmerey getriebene Vorliebe für Musik, und stelle sich Rom einige Jahrhunderte hierdurch vor: wie all seine prächtigen Tempel von Menschenstimmen, Saitenklang, Orgelton, Pauken, Trompeten und allen blasenden Instrumenten, Jahr aus Jahr ein wiederhallen; wie diese Eindrücke in der frühesten Jugend schon in die Seele des Welschen schneiden; wie kein Welscher bethet, beichtet, communicirt, seine Andacht verrichtet, ohne daſs ihn Töne der Musik umschwimmen; und wenn man will; so setze man noch die besondere Reitzbarkeit der italiänischen Nerven hinzu: so kann ein Blinder die Frage beantworten, wodurch ist Italien in der Musik

so grofs geworden? In allen Arten des musikalischen Styls hat diefs beneidenswürdige Land Meister aufzuweisen. Sie haben sehr frühzeitig den Kirchenstyl bestimmt; *Allegri* hat schon vor einigen Jahrhunderten so vortreffliche Chöre und Wechselgesänge gesetzt, dafs man sie nicht ohne Entzücken hören kann. Sein *Miserere*, welches noch heutiges Tags am Charfreytage fast in allen katholischen Kirchen gesungen wird, ist mit himmlischem Gefühl gesetzt und wird nie aufhören zu wirken, so lang es noch Herzen gibt, die für die Andacht glühen. —

Die Psalmen von *Orlando de Lasso* aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts haben so viel Einfalt, Hohheit, Majestät des Ausdrucks, dafs ich es kaum begreife, wie man noch jetzt die Psalmen besser in Musik übertragen kann. Die Meisterstücke dieses grofsen Tonsetzers liegen zu München in der Bibliothek begraben, und nur manchmahl gibt es einen Forscher, welcher den Staub hinwegbläfst und die Partituren des grofsen Tonkünstlers studiert. — Vielleicht macht uns noch ein *Vogler* mit den Sätzen dieses Musikers bekannt.

Die zweyte Periode der italiänischen Musik dauert ungefähr vom Jahr 1680 bis 1750. Sie ging von der äufsersten Einfalt in etwas Pracht über, und vereinigte die weltliche Miene des Dramas mit dem Gluthantlitze des Kirchenstyls: und diefs legte den ersten Grund zum Verfall der Musik! Da nichts schwerer ist, als die Gränzlinien des musikalischen Styls zu bestimmen; so ist auch nichts leichter, als an dieser Klippe zu schei-

tern. Noch ist es zwar nicht ganz geschehen; aber der Verfall der Tonkunst ist nahe. — An dieser Profanisirung ist niemand Schuld als die Groſsen; denn diese thaten an die Genies die unsinnige Forderung, die Kirche aufs Theater, und das Theater in die Kirche zu pflanzen. Dieser Zwang veranlaſste die Tonmeister, eine gewisse Ueppigkeit in den Kirchenstyl zu bringen, der die Gluth der Andacht beynahe ganz ertödtet. *Anton Caldara* schrieb ums Jahr 1722 zuerst in diesem Style; doch behielt er noch das Fugenartige bey. Er war ein groſser Kenner des Contrapuncts, und verstand auch die Kraft des Sanges; aber sein Geist beugte sich unter den Geschmack des kaiserlichen Hofes; daher haben seine Messen schon einen Anstrich von Theaterchören. Doch wäre es sehr zu wünschen, man hätte seine Manier beybehalten. *Caldara* gab den Instrumenten nicht mehr, als sie haben sollen; er *hob* den Gesang — und wuſste den Generalbaſs zu bearbeiten. Auch schlingen sich seine Fugen noch ziemlich richtig, und hüthen sich vor dem leichtfertigen Tempo, das unsere heutigen Tonsetzern angenommen, die nicht selten aus einem ernsten Halleluia und Amen einen Contratanz gemacht haben.

Unstreitig sind in diesen beyden musikalischen Epochen die gröſsten Geister aufgetreten.

Fuchs, Caldara, Brescianello, Tonini, Marotti, waren Köpfe vom ersten Rang; sonderlich arbeiteten die groſsen deutschen Meister dem verderblichen Strome mit

Glück entgegen; und erst spät trat der Strom aus seinem Ufer, und verwüstete die Gefilde.

Vom Jahr 1740 bis 1750 blühte die welsche Tonkunst, besonders die dramatische in Neapel und Berlin in einem ausnehmenden Grade. Kenner behaupten nicht ohne Grund, dafs diefs die glänzendste Epoche der Tonkunst gewesen. Der König von *Portugal* hatte um diese Zeit ein Orchester, welches das Erstaunen der Welt war. Aber der schreckliche 1. Nov. 1755 verschlang Lissabon im Erdbeben, und 78 der ersten Musiker der Welt wurden unter dem Schutte begraben. In diesem goldenen Zeitraume galt der Gesang alles; er herrschte, und die Instrumente *dienten* ihm als Vasallen. Die Würde der Orgel wurde durch ganz Deutschland anerkannt, und von Sebastian Bach, Händel, Marchand und Martinelli mit aufserordentlichem Nachdruck gespielt. Man gab, sonderlich in Italien und Frankreich, die vortrefflichsten Schriften über die Musik heraus. Es gab Tonsetzer vom ersten Range, und die Virtuosen wurden bis zur Verschwendung belohnt. Nur Schade, dafs um diese Zeit die Anzahl der Castraten so merklich zunahm. Die Welschen kamen zuerst auf den schändlichen Gedanken, die Menschenstimme durch Entmannung fortzupflanzen. Selbst durch ein päpstliches Breve wurden die Castrationen authorisirt, und dieses Breve hat noch dazu die abscheuliche Klausel: „*Ad honorem Dei.*" Wenn Gott zu seiner Verherrlichung Castrationen verlangte, so würden wir wohl ausdrückliche Befehle in seinem Worte dazu finden; allein Gott und seine herrlich eingerichtete

Natur hassen alle Verstümmelungen: nichts beweist diefs mehr, als die Castraten selber, die bey aller Kunst, zu welcher sie sich unläugbar aufschwangen, dennoch heulen und krähen. Gott und die Natur gebiethen, dafs man mit Frauenzimmern Discant und Alt, mit Mannsleuten aber Tenor und Bafs besetzen soll. Uebertritt man diefs grofse Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Mifsklang, und widrigen Eindruck. Heil unserm Vaterlande, dafs wir zwar Castraten belohnen, aber keine machen! Wer wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehörig zu bilden, bedarf der Evnuchen nicht. —

Da in dieser musikalischen Epoche der Gesang so eifrig ausgebildet wurde, so litt die Instrumentalmusik darunter. Wir haben daher von diesen Zeiten, aufser einigen grofsen Organisten, keine sonderlichen Meister aufzuweisen. Diefs war der dritten Epoche vorbehalten, welche vom Jahr 1750 bis auf unsere Zeiten reicht.

Auch in diesem Zeitpuncte zählen die Welschen noch grofse und aufserordentliche Meister. *Traetta*, *Galuppi*, und *Jomelli* gaben den Ton an. *Traetta* behauptet noch immer die Würde des Gesangs; gibt aber den Instrumenten mehr Arbeit. Seine Opern sind mit tiefem Verständnisse der Dichtkunst und Musik gesetzt; sein Recitativ ist ziemlich correct; seine Arien haben Anmuth und oft schmelzende Zärtlichkeit; und auch seinen Chören fehlt es nicht an Würde. Nur ist er kein sonderlicher Contractpunctist gewesen; denn seine Kirchenstücke strömen wie Schneewasser am nackten Fels hinab. Sein

Haschen nach neuen Einfällen, seine langweiligen Coloraturen, seine häufigen Ruhepuncte und andere Künsteleyen, zerstören die Einfalt des Satzes, und versprechen seinen Compositionen keine lange Dauer.

Galuppi, weit gröſser als seine Vorgänger, hat äusserst simpeln und lieblichen Gesang; reiche Erfindung, ungekünstelte Modulation und herrliche Harmonie. Seine Instrumentalbegleitung ist nicht tosend, nicht die Menschenstimme übertäubend, auch nicht einschläfernd für die Instrumentalisten; sondern so vortrefflich gewählt, so der Natur der Instrumente angemessen, daſs, so einfach die Noten sind, sie doch nur ein Meister ganz herausbringen kann. *Galuppi* hat tiefes Schönheitsgefühl; er war daher meist ein treuer Dollmetscher des poetischen Textes. Den Sturm der Inversion, der den Hauptgedanken wie in einem Feuerregen auf die Seele des Höhrers träuft, — liebte er gar nicht. Was der Dichter sprach, das sprach er ihm in Einfalt des Herzens nach. Daher sehen seine Partituren so licht aus; daher findet man so oft bey ihm, wie er mit einer einzigen Note, oder doch mit wenigen Noten eine Hauptempfindung auszudrücken suchte. Man sehe zum Beweis, wie er die vortreffliche Arie des *Metastasio* setzte:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, — mori.

Auch im Kirchenstyl besitzen wir Meisterstücke von ihm; doch gelingt ihm ein Kyrie eleison, ein Miserere

immer besser, als ein *Te Deum laudamus*, und ein *gloria in excelsis*: denn lautes Aufjauchzen, starkes anhaltendes Feuer, himmelanstrebendes Pathos, — war nie der Welschen Sache; doch muſs man es dem groſsen *Galuppi* nachsagen, daſs er den Contrapunct sorgfältig studiert und seine Fugen mit Fleiſs bearbeitet hat. Ein Credo, welches er in Venedig 1752 componirte, ist mit so viel Würde und Einfalt gesetzt, daſs er sich dadurch allein unsterblich gemacht hätte, wenn nicht seine Opern noch lauter um den Kranz der Unsterblichkeit ruften. Mit einem Wort, *Galuppi* ist ein durch ganz Europa gefeyerter Mann. — und er verdient diese Feyer um so mehr, weil er mit seinen groſsen Gaben das göttlichste Herz verband. Er starb als *Arion* seines Volks, und vermachte 50000 Thaler den Armen. Auf seinem Grabmahl steht die Inschrift.

Monumentum . Galuppi.

Angeli . cantare

Sciunt.

quae . cecinit.

J o m e l l i,

der Schöpfer eines ganz neuen Geschmacks, und sicher eines der ersten musikalischen Genies, die jemahls gelebt haben. Dieser unsterbliche Mann brach sich, wie alle Geister ersten Rangs, eine ganz eigene Bahn. Sein höchst feuriger Geist blickt aus allen seinen Sätzen hervor, brennende Imagination, gleichende Phantasie, groſses harmonisches Verständniſs; Reichthum melodi-

scher Gänge, kühne stark wirkende Modulationen, eine unnachahmliche Instrumentenbegleitung, — sind der hervorstechende Charakter seiner Opern. Auch erhob sich Jomelli zum Rang eines musikalischen Erfinders. Das Stoccato der Bässe, wodurch sie fast den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Bestimmung des musikalischen Colorits; und sonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo sind sein! Als er diese Figur in einer Oper zu Neapel zum ersten Mahle anbrachte, richteten sich alle Menschen im Parterre und den Logen auf, und aus weiten Augen blickte das Erstaunen. Man fühlte die Zauberkraft dieses neuen Orpheus, und von der Zeit an hielt man ihn für den ersten Tonsetzer der Welt.

Man hat es an ihm getadelt, daſs seine Instrumentalbegleitung zu betäubend sey. Seine Violine, besonders die andere, ist in beständig flüchtiger Bewegung, und es gehört ein sehr starker Sänger dazu, wenn er durch diesen Instrumentensturm durchdringen will. Jomelli selbst pflegte sich gegen diese Vorwürfe also zu rechtfertigen: Wer ein gutes Orchester haben will, der muſs ihm was zu thun geben, und es durch starke Stellen in Arbeit setzen. Eine frostige, oder allzu einfache Begleitung, macht die Instrumente faul; — denn pflegte er oft zu sagen, jeder Musiker, dem man nichts zutraut, spielt schlecht. Sein zweyter Grund war, die groſse Seltenheit guter Sänger und Sängerinnen. Ein Genie im Singen dringt doch durch, weil jedes Orchester so viel Discretion hat, sich vor seinem Gesange zu beu-

gen; und für schlechte Sänger ist es wahre Wohlthat, wenn man sie im Strome der Begleitung mit fortwirbelt, und ihre Fehler ersäuft. Niemand verstand die Kunst besser, seinen Satz nach den Wirkungen des Schalls einzurichten, als Jomelli. In kleinen Zimmern und Sälen thun seine meisten Sätze eine sehr schlechte Wirkung; hingegen in grofsen Schauspielhäusern, wie z. B. in Wien, Neapel, Stuttgart, ist ihr Effect desto erstaunenswürdiger. Das ganze Opernhaus scheint eine Tonsee zu seyn, wo jede Woge, jede Welle, oft das Plätschern jeder einzelnen Note bemerkt werden kann. In Kirchenstücken war er nicht so glücklich; doch gehört sein *Requiem*, und sonderlich sein 59. Psalm, welcher sein Schwanengesang war, unter die ersten Meisterstücke dieser Art. Im Kammerstyl arbeitete Jomelli viel zu nachlässig, als dafs seine Stücke in dieser Art viel Beyfall verdienten: doch hat er in einigen Arbeiten, sonderlich in seiner herrlichen Grafenecker-Symphonie, gezeigt, dafs dem grofsen Manne kein Styl zu schwer sey. — Er starb zu Neapel am Schlagflufs — aus Schrecken, oder aus Aergernifs, über den unglücklichen Erfolg, den seine letzte Oper hatte; und aus Neid über die Palmen, welche der deutsche *Schuster* errang. Indessen wird Jomellis Andenken in der Geschichte der Tonkunst ewig unvergefslich bleiben, und die Zöglinge der Musik werden seine Partituren studieren, wie Mahler und Bildhauer die Antiken.

Nic. Porpora, Stifter einer ganz neuen Singschule. Er hat die gröfsten Sänger und Sängerinnen Italiens gebil-

det; und den Gesang so in seiner Gewalt gehabt, daſs ihn bisher noch niemand mit solcher Genauigkeit zu bestimmen wuſste, wie er. Er war ein tiefer philosophischer Kenner aller Organe, die zum Gesang gehören; daher sind seine Solfeggi noch heutiges Tags die besten der Welt. Sie schleifen die Kehle ab, machen den Ton haltbar und geschmeidig, bereiten zum Vortrage der schwersten Passagen vor, und bestimmen die Töne, welche fürs Hirn, für die Nase, für die Kehle, die Brust, und das allbelebende Herz gehören.

Porpora bemerkte sonderlich den Unterschied des Discants, und des hohen und Contra-Alts, des Tenors und des Barritons. Nur für den tiefen Baſs taugen seine *Solfeggi* wenig; denn da er, wie alle seine Landsleute den Baſs für zu rauh und barbarisch hielt, um ihn fürs Theater anders als etwa in Chören, oder im komischen Style gebrauchen zu können; so vernachlässigte er ihn ganz.

Pergolesi eines der gröſsten musikalischen Genies, das die Welschen aufzuweisen haben! nur Schade, daſs es zu früh verblühete; denn *Pergolesi* starb im sechs und dreyſsigsten Jahre seines Alters. Alle Stücke, die wir von ihm besitzen, werden von allen Freunden der Musik höher als Gold geschätzt. Sein Satz ist äuſserst einfach: mit zwey Violen, einer Bratsche, und einem ganz simpeln Baſs richtet er weit mehr aus, als einige der neuesten Tonsetzer mit dem Wettergetöse von Trompeten, Pauken, Waldhörnern, Hoboen, Flöten, Fagoten und allen andern Blas-Instrumenten. Auch sind sei-

ne Ausweichungen so wohl, als seine harmonischen Gänge höchst einfach, und er braucht zum Ausdruck seiner Gedanken so wenig Noten, als es nur möglich ist. Sein Stabat-Mater wird unter die ersten Meisterstücke der Kunst gezählt. Seit mehr als dreyſsig Jahren führt man es durch ganz Europa in der Charwoche mit allgemeinem Beyfall auf. Wie viel tausend Thränen hat dieses Stück nicht schon fühlenden Herzen entlockt! *Klopstock* hat bekanntlich einen deutschen Text darunter gesetzt, mit welchem es nun auch von den Protestanten gesungen wird. Und dieſs groſse, allgemein bewunderte Werk besteht aus zwey Singstimmen, und vier Instrumenten. Die Modulationen sind so natürlich, als hätte die Kunst gar nichts dabey zu thun gehabt; und der Ausdruck der Empfindung ist voll Wahrheit. Daſs aber selbst dieses Meisterstück nicht ohne Fehler sey, hat Vogler in seinen Schriften mit vieler Einsicht dargethan. Dessen ungeachtet nahm das Publicum seine Verbesserungen nicht an, und läſst lieber das Werk so, wie es ist.

Pergolesi hat nur einige Opern gesetzt; aber — möchte man mit Lessings Fabel sagen: die Löwinn gebar nur einmahl, aber einen Löwen. Diese Opern werden aber noch zu Venedig und Genua, auch Mayland, Florenz und Turin mit Entzücken angehört. Auch sie tragen das Gepräge des pergolesischen Genies, nähmlich die äuſserste Einfachheit. So lange noch solche Tonstücke unter uns Sensation machen; so lange ist gewiſs noch wahrer musikalischer Geschmack vorhanden. Der

grofse Jomelli pflegte daher mit Recht zu sagen: wenn ein *Pergolesi* nicht mehr goutirt wird, dann verfällt gewifs die wahre Musik. Die Kirchenstücke dieses unsterblichen Tonsetzers werden wie Heiligthümer aufbewahrt. — Seine Messen, Psalmen, Te Deum laudamus werden mit sehr grofsen Summen bezahlt. Die Arie: se cerca u. s. w. ist von ihm vielleicht am besten gesetzt worden, wenn gleich nach ihm die gröfsten Meister ihn zu übertreffen bemüht waren.

Pater Martini. (In Bologna) ein eben so grofser Tonsetzer, als musikalischer Kritiker. Er spielte die Orgel meisterhaft, hatte das Pathos des Kirchenstyls in seiner Gewalt, und verstand den Contrapunct aus dem Grunde. Seine in drey Quartbänden erschienene Geschichte der Musik ist das erste brauchbare Werk dieser Art. Da er einen aufserordentlichen Vorrath von Musikalien besafs, und dreyfsig Jahre lang Materialien zu diesem Werke zusammen getragen; so konnte man schon aus diesem Grunde viel von seiner Geschichte erwarten. Wenn ihn auch nachher *Hawkins*, *Burney* und *Forkel* übertroffen haben, so bleibt ihm doch immer die Ehre des Bahnbrechers. Die richtige Zeichnung der alten und neuen musikalischen Instrumente, gibt diesem Buche noch immer einen entschiedenen Werth.

Paisiello, ein modischer, ungemein lieblicher Tonsetzer: Zuckerwerk regnet aus seinen Fäusten; derbe Speise darf man aber nicht bey ihm suchen. Et hat seinen Ruhm meist den Damen zu verdanken, die sich in seine Süfsigkeit verliebten; wird aber von allen gros-

sen Kennern, stets als ein Blüthenbaum betrachtet werden, — hübsch anzuschaun, von dem sich aber keine dauernden Früchte erwarten lassen.

Piccini. Ein wahrer Zögling der Grazien; daher haben sonderlich alle europäischen Damen so viel Geschmack an ihm gefunden. Was Chaulieu, Gresset und Jacobi unter den Dichtern sind, das ist Piccini unter den Musikern. Deſswegen findet man abermahls in seinen Sätzen mehr Honig, als solide Speise; mehr Blüthen als Früchte. Sein Ansehen dauert zwar noch immer, aber ich fürchte, es werde bald, wie Blüthenduft verfliegen. Er ist im Opernstyl unter allen der gröſste Polygraph.

Sacchini. Lange schon der Liebling unserer Zeit. Er hat sich in Italien, Frankreich, Deutschland und England, mehr als eine Säule des Ruhms errichtet, besonders durch die Composition seines Oedips — eine Oper, die man immer als ein practisches Handbuch für die Composition in diesem Styl ansehen kann. Sein Styl ist gut, leicht und gefällig, wie sein ganzer Charakter war. Er überrascht nicht durch wetterleuchtende Geniezüge; aber nimmt ein durch die immer gleiche Wärme seines Satzes. Er schreibt sehr correct, und modulirt sehr natürlich. Seine melodischen Sätze sind ungemein lieblich. Man darf seine Motive nur einmahl hören, so kann man sie auswendig. Seine Chöre sind zwar etwas dünn und durchsichtig, haben aber doch immer sehr viel Würde. Im Kirchenstyl hatte er nicht Uebung genug: daher haben seine Messen nie viel Aufsehen erregt. Auch er ist der Welt zu frühzeitig entrissen worden.

Von Italiens grofsen Sängern.

Unstreitig ist die Singkunst bey den Welschen unter allen Nationen im höchsten Flor gewesen. Bis auf diese Stunde besitzt kaum ein Volk den Sang in einem so bewundernswürdigen Grade, wie sie. Alles ist bey ihnen Klang und Ton. Der gemeinste Murmelthier-Junge singt oft die schönsten und melodiereichsten Liederchen. Doch werden sie im eigentlichen Volkstone weit von den Deutschen übertroffen. Aber eben so weit übertrifft uns der Welsche im feinen, grofsen, ganz ausgebildeten Gesang. Alle Sangmeister unter uns haben sich in diesem Fache nach den Welschen gebildet. Vor hundert Jahren und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, gab es weit gröfsere Sänger in Italien als jetzt. Die jetzigen Sänger und Sängerinnen seufzen und glucken zu viel; auch erdrücken sie oft den Gesang mit übertriebenen Coloraturen und Schnörkeln. Einer macht dem andern diese modischen, süfsen Tändeleyen nach; und so mufs in kurzer Zeit die göttliche Einfalt verloren gehen.

Eine der ersten Ursachen der Höhe, worauf sich der italiänische Gesang schwang, ist, wie schon oben von der Tonkunst überhaupt gesagt worden, das aufserordentliche Ansehen, worin die Sänger stehen, und die

verschwenderischen Besoldungen, die man ihnen gibt. Ein Sänger vom ersten Range in Neapel und Rom, kann es jährlich auf 10 bis 15000 Thaler unsers Geldes bringen: ja, erst kürzlich hat sich der berühmte Castrat Farinelli ein Herzogthum erkauft. Die Welschen haben eigentlich nur drey Classen von Sängern und Sängerinnen, nähmlich: Sopranisten, Altisten und Tenoristen; den Alt theilen sie ein in den hohen und Contraalt. Die herzerschütternde Baſsstimme vernachlässigen sie aber aus Caprice, oder aus Mangel solcher Stimmen, und wenden sie nur in der Opera buffa an. Vielleicht gibt es auch in einem Lande, wo man nichts als Wein trinkt, wenige schöne Baſsstimmen.

Desto vortrefflicher sind die erst gedachten Stimmen unter ihnen. Eine Faustina sang nicht, sie zauberte. Ihre Stimmleiter enthielt sechzehn ganz vollkommene Sprossen: doch war sie stärker im Ausdruck langsamer Töne, als in geflügelten Läufern; daher drückte niemand den Schmerz, die Liebe, die Andacht und dergleichen Empfindungen inniger aus, als diese groſse Sängerinn. Man pflegte sie nur die zehnte Muse der Italiäner zu nennen. Jetzt sitzt sie als Matrone in Wien, und ihre Kehle ist ausgetrocknet.

Giov. Carestini. Ein Castrat, und durch ganz Europa berühmter Contre-Altist, von welchem Hasse sagte: wer ihn nicht gehört habe, habe nichts Rechtes gehört.

Seine Stimme war schneidend wie Zinkenton und durchdrang das gröſste Orchester. Er brachte die schwersten Läufe mit unglaublicher Leichtigkeit her-

aus. Mit diesen grofsen Eigenschaften verband er noch eine ganz herrliche Action, und Friderich der Grofse wurde so von ihm bezaubert, dafs er viele Jahre lang nur ihm singen mufste. Was man aber von seinem Tode fabelt, ist eine bofshafte Erfindung der Italiäner. Denn bald nach seiner im Jahre 1758 von Petersburg geschehenen Rückreise in sein Vaterland starb er daselbst in Ruhe.

Salimbeni, vielleicht der gröfste Discantist, der jemahls gelebt hat. Auch er war viele Jahre lang eine Zierde des Berliner Theaters. Er besafs nur zwölf ganz reine Töne im Umfang; aber was in diesem Bezirke lag, drückte er mit unbeschreiblicher Anmuth und Schönheit aus. Er wufste das Herz des Hörers so sicher zu treffen, dafs er niemahls sang, ohne mit den süfsesten Thränen belohnt zu werden. Er starb in der vollen Zeitigung seiner Stimme, und auf dem Gipfel seines Ruhms, im 28. Jahre seines Alters. Der erst gedachte Farinelli, der sich ein Herzogthum ersang, besitzt nebst einem weiten Umfang von Tönen und dem gefühlvollsten Herzen, noch die tiefste Einsicht der Kunst. Er hat ein Buch über den Gesang geschrieben, welches ein wahres Meisterstück ist. Seine Stärke bestand sonderlich im Ausdruck des Kirchenstyls, daher sang er mehr in Kirchen, als auf Theatern.

Bossi. Einer der ersten Tenoristen der Welschen. Seine Stimme ist voll Natur; rein in der Tiefe, wie in der Höhe. Auch gelingt ihm das Affectvolle ungemein gut; nur schneidet er immer, so oft er stürmende,

brausende, heroische Leidenschaften auszudrücken hat; diese gelingen nur dem deutschen Sänger.

Aprili. Die ehemahlige Zierde des Würtembergischen Theaters, und einer der vollkommensten Sänger der Welt. Er sang mit der Reinigkeit einer Silberglocke bis ins drey gestrichenene c, hatte tiefe Kenntniſs des Gesangs, und ein warmes fluthendes Herz. Sonderlich verstand er die Kunst, eine Arie mehrmahls mit auſserordentlichem Genie zu variren im höchsten Grade. Selbst der unsterbliche *Jomelli* gestand, daſs er diesem groſsen Sänger vieles zu verdanken habe.

Katharina Gabrieli *) ist der Triumph der heutigen Singkunst! Sie hat auſserordentliche Höhe, und ungewöhnliche Tiefe; liest blitzschnell; und bringt alle Passagen, die schnellen wie die langsamen mit ungewöhnlicher Fertigkeit heraus. Damit vereinigt sie noch eine Eigenthümlichkeit der Herzens; und ein so höchst reines Gefühl, daſs sie wohl mit Recht unter die ersten Sängerinnen gezählt wird, die Welschland hervorgebracht hat. Doch behaupten alle Kenner, daſs sie nur fürs Theater tauglich sey, und in der Kirche keine allzugünstige Rolle spiele. Dieſs ist leicht begreiflich, wenn man an die ungeheuern Läufer denkt, an welche sie sich gewöhnt hat. Auch scheint ihr Genie sich mehr zum Komischen als zum Tragischhohen hin zu neigen.

*) Man verwechsle sie nicht mit der *Francesca Gabrieli*, einer Schülerinn von *Sacchini*, die als prima Donna neben *Mara* von 1785 bis 1786 zu London sang.

Sie erregt daher mehr Erstaunen, Stutzen, oder gar Lachen, als ein stilles, süfses hinbrütendes Gefühl. Schwerlich wird aber eine Sängerinn gefunden werden, wenn es nicht unsere grofse deutsche Mara ist, die es ihr an Biegsamkeit der Kehle, am Zerschmelzen der Töne, und sonderlich am Portamento gleich thut.

In Neapel, sonderlich in Turin, befinden sich noch viele Sänger, worunter vielleicht einige sind, die in die obige glänzende Reihe gehören. Die neuesten Reisbeschreiber, die zugleich Kenner der Tonkunst sind, behaupten, dafs die Italiäner noch immer fortfahren, die Singkunst aufs höchste zu befördern, und den guten Gesang dem allerglänzendsten Vortrag in der Instrumentalmusik vorzuziehen. Nur wollen grofse Kenner aus tüchtigen Gründen überzeugt seyn, dafs es keine eigentliche Schule der Singkunst mehr gebe, und dafs daher der grofse Geschmack natürlich fallen müsse.

Man lese den vortrefflichen Tractat des unsterblichen Tosi über die Singkunst, um den ältern und neuen Geschmak der Italiäner desto leichter vergleichen zu können. Allein die Zeiten haben sich auch leider verändert. Zu den Zeiten des Tosi forderte man noch Aepfel, Birnen, und Kirschen; jetzt ist man mit ihren Blüthen zufrieden. Der grofse Papst *Ganganelli* sah den Verfall der Singkunst für so wichtig an, dafs er die herrlichsten Anstalten traf, um demselben zu steuern. Allein, auch hier gilt, was *Montesquieu* sagt: Wenn der Geschmack zu sinken beginnt, so kann ihn zwar die Faust eines Genies einige Zeit aufhalten; aber stirbt das Genie, so

stürzt der Geschmack nur desto schneller und unaufhaltsamer.

Da nun die Welschen alle Theile der Tonkunst so ganz durchstudiert haben, so läſst sich schon von Ferne ahnden, daſs sie auch sehr gute Instrumentalisten gehabt haben müssen. Und gewiſs sie rangen auch hier um die Palme, obgleich, ohne Vorneigung gesprochen, unser Vaterland ihnen hierin sicher zuvor griff. Das groſse Studium des Gesangs hat die Italiäner verleitet, die Instrumente in etwas zu vernachlässigen; und da ein wollüstiges Clima gewöhnlich Engbrüstigkeit zu erzeugen pflegt; so lassen sich aus Italien eben keine besondern Blas-Instrumentalisten erwarten. Die Geschichte kennet keinen einzigen groſsen italiänischen Trompeter oder Posaunisten, Zinkenisten, Waldhornisten, Fagotisten; und ihre Flautisten reichen kaum um einen Grad über das Mittelmäſsige hinaus. Nur groſse Hoboisten haben sie zahlreicher (als *Besozzi*) gehabt? Ehemahls gab es unter ihnen ganz vortreffliche Organisten und Cymbalisten. Wer kennt nicht einen *Scotci*, *Scarlatti*, *Jozzi* und *Martinelli?* Sonst verstanden diese groſsen Meister den Contrapunct, gegenseitige Ausweichung, Ligaturen und alle übrigen Künste des Orgel- und Clavierpiels: aber in unsern Tagen sinken sie immer tiefer vom Gipfel dieses Ruhms herunter; und ein Deutscher, nur von einigem Gewicht im Orgel- oder Clavierspielen, macht in Italien das gröſste Aufsehen.

Der berühmte Clavicymbalist Mayer zu Florenz, Schubarts Schüler, kam als Kaufmannsbedienter nach

Italien, und ist jetzt einer der Ersten seines Instruments in ganz Welschland.

Heutiges Tages wird *Clementi* als der erste Claviermeister in Italien betrachtet. Wahr ist es, seine rechte Faust ist ungemein stark: neue Passagen, äufserst kühne Modulationen, studierte Gänge, Interesse bey aller Weitschweifigkeit, Originalität, gaben ihm einen hohen Standpunct; nur sieht seine linke Faust aus, als wäre sie vom Schlag gelähmt; daher kann sich ein Clavierspieler nur einseitig nach ihm bilden.

Was die Orgel betrifft; so geht der Genius welscher Tonkunst schweigend an ihr vorüber, und besucht die Eichenhaine Deutschlands. Indessen hat Italien die vortreffliche *Violinschule* eröffnet.

Tartini gab die ersten Grundsätze über die Violine heraus, und brachte die Bogenlenkung und die Aplicaturen in ein so genanntes System. Seine Noten werden ganz aus der Geige heraus geholt, und unter dem Striche zeitig. Auch hat diese Schule ein so richtiges Verhältnifs der Geigensaiten erfunden, dafs nichts mehr darüber zu erwarten steht. Nur ist das an der *Tartinischen* Schule zu tadeln, dafs ihr majestätisch-träger Zug die Geschwindigkeit des Vortrags hemme und zu geflügelten Passagen gar nicht geschickt sey. Indessen sind die Zöglinge aus dieser Schule unverbesserlich gut für den Kirchenstyl, denn ihr Strichvortrag hat gerade so viel Kraft und Nachdruck, als zum wahren Ausdruck des patetischen Kirchenstyls erforderlich ist.

Dominico Ferrari. Dieser grofse Mann ist der Stifter

einer neuen Violinschule. Nicht der tiefschneidende Strich eines *Tartini*, nicht die majestätische und feyerliche Bogenwendung, nicht das Herausziehen der Note bis auf die Wurzel, ist der Charakter dieses Mannes. Aus Bizarrerie schlug er gerade den verkehrten Weg des *Tartini* ein. Seine Bogenwendung ist nicht gerade, sondern krumm. Er strich nicht mit Allgewalt, sondern glitschte nur über die Saite weg, verliefs die Peripherie des Stegs, wagte sich hoch ans Griffbrett hinauf und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem gleich, wenn man ein Glas ganz sanft reibt, dafs seine Krystallrinde dröhnt. Der Fehler dieses grofsen Meisters aber war, dafs er aus Eigensinn nicht das annahm, was *Tartini* Gutes hatte. Die *Tartinischen* Töne sind alle ganz reif, die *Ferrarischen* aber unzeitig, er küfst gleichsam nur die Frucht am Baume, aber schüttelt ihn nicht, dafs die Noten wie Borsdorfer-Aepfel in unsern Schoofs fallen. Sein Vortrag war also mehr Echo, als Naturton.

Anton Colli. Vielleicht der Shakespear unter den Geigern. Er vereinigte die Vollkommenheiten der *Tartinischen* und *Ferrarischen* Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist ewig unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen liessen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter und bis er an der Spize desselben ist, so hat der Hörer schon einen Hagelsturm von Tönen gehört. Ueber das besitzt er die Kunst, ganz neu noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet alles bis zur

äuſsersten Täuschung nach, was im Thierreiche einen Ton gibt. Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberey. Er stöſst nicht nur Octaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab; schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daſs er oft seine Concerte mit einem Ton endigt, der das *non plus ultra* der Töne zu seyn scheint.

Kalte Pädagogen werfen ihm zwar vor, daſs er den Tact nicht immer beobachte: aber lächerlich ist es, dem ungestümen Leben und Weben des Genies Schranken zu setzen. Ein wichtigerer Vorwurf ist der, wenn man sagt: *Colli* habe sich zu sehr in den komischen Styl verliebt, er gaukelte nicht selten in Harlekinaden über, und machte dadurch mitten im Strome der Empfindung die Zuhörer lachen. Aber so wie der Hofnarr an der Seite eines *Lear's* im Shakespeare, nicht nur erträglich, sondern von äuſserster Wirkung ist, so war es auch bey Colli. Pathos zeugt Anstrengung, und das Komische relaxirt: eben dadurch wirkte der groſse Colli so allgewaltig auf die Zuhörer. Was seine Compositionen betrifft, so enthalten sie zwar reiche Geniezüge; aber von Seite der Kunst sind sie sehr tadelhaft, denn Colli's Geist haſst alle Schranken.

Nardini. Tartini's gröſster Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooſse der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läſst sich unmöglich beschreiben: jedes Comma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äuſsersten Gra-

de. Man hat eiskalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein *Adagio* spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. Jeden Harm seiner Seele konnte er auf sein Zauberspiel übertragen; seine melancholische Manier aber machte, daſs man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig, die ausgelassenste Phantasie vom muthwilligsten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langsam und feyerlich; doch riſs er nicht wie *Tartini* die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küſste nur ihre Skizzen. Er stackirte ganz langsam, und jede Note schien ein Blutstropfen zu seyn, der aus der gefühlvollsten Seele floſs. Man behauptet, daſs eine unglückliche Liebe der Seele dieses groſsen Mannes diese schwermüthige Stimmung gegeben; denn Personen, die ihn vorher gehört, sagen, daſs sein Styl in jüngern Jahren sehr hell und rosenfarbig gewesen sey.

Nach diesen groſsen Männern bildete sich ganz Italien; und noch heute hängt man sich entweder an einen von ihnen; oder wird Eklektiker, und setzt aus ihren Manieren eine neue zusammen.

In allen übrigen Instrumenten haben die Welschen keine Epoche gemacht, und sie gestehen selbst, daſs sie sonderlich in blasenden Instrumenten, Schüler der Deutschen sind.

Schule der Deutschen.

Die Quellen zu dieser Geschichte finden sich da und dort zerstreut. z. B. bey Mitzler, Mattheson, Marpurg, Hiller, Hawkins, Burney, Forkel, Junker und andern musikalischen Autoren. Inzwischen fehlt uns noch ganz und gar eine pragmatische Geschichte der deutschen Tonkunst. Doch ist zu hoffen, daſs wir sie nächstens erhalten werden.

In den grauesten Zeiten der deutschen Geschichte, so *bald* nur Deutschland anfing ein Volk zu werden, — hörte man schon von ihrer Neigung zur Tonkunst. Musik muſste ihre Gastmahle beleben, Musik ihre Füſse zum Tanze beflügeln, Musik erscholl vor ihren Altären in Thuiskons Schauerhaynen, Musik begleitete sie in Schlachten und Tod. Die Melodien der Bardengesänge werden von Cäsar und Tacitus gar fürchterlich beschrieben. Die Barden standen meist auf einer Anhöhe, oder auf einem Fels im Schlachtthale und lenkten von da aus den Streit mit ihren Gesängen. Der Gang der Melodie war ganz einzig, wild, kriegerisch und hatte vielleicht einige Aehnlichkeit mit unsern Märschen. Die alten Deutschen sangen alle im Einklange — die Weiber um eine Octave höher als die Männer; und dieser Gesang

wurde mit einigen rauschenden Instrumenten begleitet. Besonders pflegten sie Bleche mit grofsem Getöse an einander zu stofsen, oder den Schild vor den Mund zu halten, um dadurch die Singstimme zu verstärken. Auch ist gewifs, dafs sie eine Art Harfen gehabt haben, die sie aber nur beym Gottesdienste zu brauchen pflegten. Man hat zwar Krummhörner, und Zinken an verschiedenen Orten Deutschlands ausgegraben: es ist aber nicht ausgemacht, ob diese Instrumente von Deutschen, oder von Römern herkommen? Inzwischen findet man doch noch einige deutsche Götzenbilder, die eine Art von Trompeten in Gestalt eines Trichters führen, und zur Genüge beweisen, dafs die Deutschen schon sehr frühzeitig mit blasenden Instrumenten bekannt waren.

Carl der Grofse liefs die Gesänge der Barden mit ihren Melodien sammeln, und suchte sie sogar bey seinen eignen Heeren einzuführen. Wenn man diese kostbaren Denkmahle des Alterthums wieder auffindet (denn unfehlbar liegen sie in irgend einem Winkel vergraben) so wird man erst zuverlässig über altdeutsche Musik zu urtheilen im Stande seyn. Inzwischen ist doch so viel gewifs, dafs die Musik unserer Väter zwar manchen gigantischen Zug mufs gehabt haben, dafs sie wie noch heute die wilden Völker in Amerika grofse Wirkungen damit hervorzubringen wufsten; dafs es aber doch weit mehr stürmische Declamation, ein schreckliches wildes Gebrüll, als wahre Musik gewesen seyn mufs. Dafs ein so kriegerisches Volk das Zärtliche und Angenehme der Tonkunst gänzlich werde vernachlässiget haben, läfst

sich mit Gewiſsheit vermuthen. Inzwischen möchte ich doch einige Trinklieder der alten Deutschen hören, die sie bey ihren Festgelagen zu singen pflegten und die selbst nach dem Zeugnisse ihrer Feinde, sehr viel Anmuthiges gehabt haben müssen.

Bey ihrem Gottesdienste sangen sie das Lob des *Mannus, Thuiscons, Theuts, Woodans,* der *Veleda* und *Herda,* und zwar oft in Wechsel-Chören; auch muſsten hier ihre Opferknaben mitsingen.

Man sieht also, daſs der Hang zur Tonkunst seit Jahrtausenden uns angeerbt ist. In den allerfinstersten Zeiten bewahrten doch unsre Landsleute immer die Musik; und als Carl der Groſse Kaiser ward; so vermehrte sich dieser Hang zur Tonkunst dadurch sehr, daſs er mit der christlichen Religion in Bund trat. *Bonifacius*, der Apostel der Deutschen, führte den lateinischen Gesang in unsern Kirchen ein, — wogegen sich zwar die Deutschen lange setzten und ausdrücklich behaupteten: es sey unsinnig, etwas zu singen, das man nicht verstehe. Nach und nach aber beugten sie sich doch so unter diese Verordnung der Kirche und gewöhnten sich an den lateinischen Gesang, daſs Luther Mühe hatte, seine Anhänger zu bereden, deutsch zu singen.

In Deutschland hatte man lange keine *Orgeln* in den Kirchen, sondern ein Instrument, das dem französischen Serpent einiger Maſsen ähnlich war. Noch später sind Zinken und Posaunen in der Kirche eingeführt worden; und erst im dreyzehnten Jahrhundert finde ich Nachricht von einer Orgel zu Köln.

Die Deutschen zeichneten sich sonderlich durch schönen Gesang und durch Stärke in den blasenden Instrumenten aus. Daher schrieb ein reisender Bischof aus Rom von ihnen: „Es ist zu verwundern, wie diese versoffenen und wilden Bestien so schön singen und blasen." Inzwischen war die Musik sehr groſsem Miſsbrauch unter den Deutschen ausgesetzt. Man brauchte sie zu rasenden Volkstänzen, zu Bachanalien, zu unzüchtigen Gesellschaften; mit einem Wort, zum Verderben der Menschen. Daher wurden die herum schweifenden Musikanten für unehrlich erklärt, und der Sachsenspiegel schreibt ausdrücklich: einen Musikanten muſs man nicht unter ehrlichen Leuten dulden. Man sieht aber gar wohl, daſs dieſs nicht die ganze Musik, sondern bloſs herum ziehende Schnurranten angeht, die sich gemeiniglich durch Liederlichkeit verächtlich machen.

Bis auf die Zeiten *Luthers*, wurde die Kirchenmusik in Deutschland immer glänzender, man verwandte groſse Summen auf Sänger und Instrumentisten; legte allenthalben Singschulen an; brachte nicht nur ausländische Instrumente nach Deutschland, sondern vermehrte auch noch die Orgel mit verschiedenen Registern; und ein Nürnberger erfand sogar das *Pedal*, wodurch die Orgel eine groſse Vollkommenheit erhielt, auf der sie heutiges Tages ſteht. Zinken, Posaunen, Waldhörner und Trompeten waren besonders lange die Lieblingsinstrumente der Deutschen; bis sie endlich auch die Tischharfe, die Geige, die Flöte, Hoboe, Fagot und andere Instrumente sich eigen machten, und schon in frühen Zeiten Meister dar-

in aufzuweisen hatten. Theoretische Werke aber schrieb man um diese Zeit noch gar nicht; wiewohl der berühmte Abt *Gerbert* behaupten will, dafs manche treffliche musikalische Abhandlung in den Klöstern verborgen liege.

Die berühmte Nonne Roswita, war nicht blofs Dichterinn, sondern auch vortreffliche Tonkünstlerinn; sie sang nicht nur ungemein schön, sondern setzte auch selbst einige Stücke in Musik, die von ihrem schönen musikalischen Geiste zeigen.

Ein grofses Hindernifs der Aufnahme der Tonkunst durch ganz Europa, war der Mangel an *Noten.* Man bediente sich in Deutschland der so genannteu Tabulatur, die gewöhnlich vier Linien hatte, und mit Buchstaben, Zahlen und andern Zeichen die Melodien andeutete. So bald aber Guido die Noten erfunden hatte; so wurden sie durch die Bischöfe auch in Deutschland allgemein eingeführt. Von dieser Zeit an hat sich der Vorrath von Musikalien in den Klösern aufserordentlich vermehrt. Die Zahl der Messen, Motetten, Credos, Kiries, Requiems, Antifonien, u. a. dgl. — wer kann alle zählen!

Sehr wäre zu wünschen, dafs man aus allen diesen Stücken einen schönen Auszug machte, welcher auf einmahl die Musik der damahligen Zeit darstellte. Der Charakter jener Musik ist äufserst träge Bewegung; aber dieser Fehler wird ersetzt durch die Erhabenheit der Gänge; durch die einfache Instrumentalbegleitung, durch gefühlvollen Gesang, durch ungezwun-

gene Ausweichungen, und durch andere auffallende Vorzüge.

Als *Luther* auftrat, da war die Kirchenmusik der Deutschen bereits in leere, strotzende Pracht ausgeartet. Man maſs die Musik nicht mehr nach ihrer einfältigen Wirkung, sondern nach dem Aufwande. Der Gesang wurde gar zuweilen petulant, so, daſs ein Würzburger Bischof, als er eine neue Kirchenmusik aufführen hörte, überlaut schrie: Mädels tanzt naus, 'sStückel ist lustig! Auch diesem Uebelstand steuerte der unsterbliche Luther so viel er konnte. Er behielt Anfangs die Antifonien und Motetten bey; nach diesem opferte er sie dem deutschen Choralgesang auf. Luther selbst war ein vortrefflicher Musiker. Er sang mit Gefühl und spielte die Laute. Der groſse Componist Händel besaſs viele Stücke eigenhändig von Luthern aufgesetzt. Er machte sich seine Schönheiten ganz eigen und würzte mit diesem herrlichen Salze seine eigenen Compositionen. Einige geistliche Lieder, die wir diesem einzigen Manne zu danken haben, sind ein wahrer Schatz in der deutschen Kunstgeschichte. Er pflegte die Chorale meist vierstimmig aufzusetzen, und gar keine Begleitung beyzufügen. Die Peripherie seiner Töne ist so natürlich gewählt, daſs sie selten aus dem Gebiethe einer Octave schweifen. Von Luthern schreiben sich noch zum Behufe der Tonkunst her: die musikalischen Anstalten auf deutschen Gymnasien und Schulen; und die Stadt-Zinkenisten, die seit dieser Zeit eine Art von Gewerk auszumachen pflegten. Die erstern haben sich fast auf allen deutschen

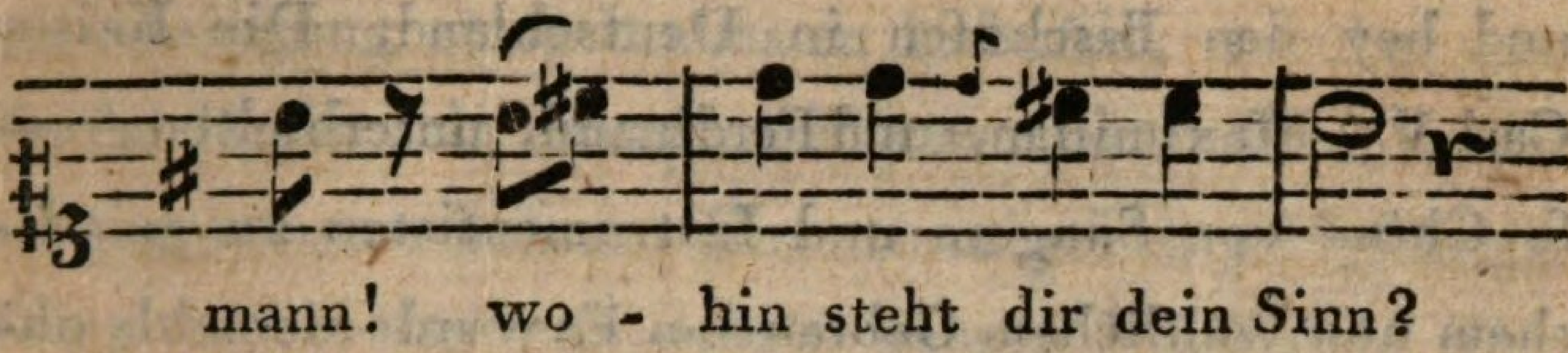
Schulen erhalten: über ein Chor Schüler ist ein Cantor oder Choragus gesetzt, der den jungen Leuten im Singen Unterricht gibt; wie dieſs der Zinkenist mit den Instrumenten so macht. Mit diesen Sängern wird der Gesang, und die Kirchenmusik bestritten, und die Schulmeisters- und Cantorsstellen im Lande werden aus ihnen besetzt. Auch der Leichengesang wird von diesen Chorschülern aufgeführt. Die Zinkenisten aber haben das Geschäft, alle Tage auf dem Thurme einen Choral zu blasen, und bey Kirchenmusiken zu dienen. Man sieht auch aus dieser Veranstaltung, wie sehr unser Luther die Gewalt der Tonkunst anerkannte. Wären nicht bey den Protestanten die Kirchengüter meist eingezogen worden; so würde die Kirchenmusik unter ihnen gewiſs eben so im Ansehn seyn, wie bey den Katholiken. Schon zu Luthers Zeiten kam ein *Choralbuch* heraus, wozu Luther eine Vorrede schrieb, die wahre Begeisterung für die Tonkunst athmet. Dieſs interessante Buch, das so viel Licht über den damahligen Satz verbreitet, ist jetzt höchst selten mehr anzutreffen.

Man sieht aus dieser skizzirten Beschreibung, daſs unser Vaterland damahls mehr auf die Kirchenmusik, als auf die Profane drang. Selbst die Concerte, welche am kaiserlichen und andern angesehenen Fürstenhöfen gegeben wurden, hatten den Gang der Kirchenmusik. Die Instrumentisten wuſsten noch nichts vom Forte und Piano; daher muſste ihr Vortrag äuſserst rasch seyn. Indessen hat man doch noch einige Volkslieder aus den damahligen Zeiten, die voll Wahrheit und Natur sind.

In diesen Volksliedern allein, und in unsern Schleifern und Walzern, zeigt sich der musikalische Nationalcharakter unsers Volks. Höchste Einfalt, kunstlose und herzerhebende Melodie empfehlen das damahlige Volkslied; so wie geflügelter Gang, und tanzeinladende Melodie den Schleifer empfehlen. Es ist sehr zu bewundern, wie bey einem so ernsthaften Volke, als das Deutsche von jeher war, der muthwillige Dreyachteltact so grofsen Fortgang gewinnen konnte, dafs er noch bis diese Stunde in allen Provinzen Deutschlands zum Nationaltanze gebraucht wird. Allein eine schwere Masse kann nur durch rasche und starke Bewegung aus ihrem Gleichgewichte gebracht werden.

Die Melodien der *Meister-Sänger*, die sich ebenfalls viele Jahrhunderte hindurch erhalten haben, sind auch ganz original. So bieder unser Charakter ist, so bieder sind auch diese Melodien. Die deutschen Volkslieder, so wie die Meistergesänge wählen höchst selten den Mollton: dadurch geben sie sich ein ungemein liebliches, natürliches, und helles Ansehen. Unsere Landleute und Handwerksbursche haben diese Melodien beynahe unverändert beybehalten. Nur hört man die Melodie jetzt oft in andern Tonarten und verziert singen. Vor Zeiten sang man:





Jetzt singt der gemeine Haufe dieses Volkslied schon so:



Man sieht aus dieser kleinen Probe, daſs nur die alte Grundmelodie beybehalten, aber die Tonart geändert wurde, wiewohl die Schwarzwälder Bauern und überhaupt die Schwäbischen Landleute bis auf diesen Tag meist bey der erstern geblieben sind. Auch ist die Bewegung viel schneller, und mit Verzierungen verbrämt. Doch haben die Meistersänger, welche noch zu Nürnberg, Ulm und Straſsburg übrig sind, den kunstlosen Gang der alten Melodien unverändert beybehalten; und jeder Kenner wird sie gewiſs mit Nutzen und Vergnügen studieren.

Vor den Zeiten des dreyſsigjährigen Kriegs, blühte die Musik unter uns sonderlich am kaiserlichen Hofe,

und bey den Bischöfen in Deutschland. Die Kaiser Carl V., Maximilian, und Ferdinand, unterhielten grosse Chöre von Sängern und Instrumentisten zu geistlichem und weltlichem Gebrauche. Es wurde niemahls ohne Tafelmusik gespeist, wobey man Lieder sang, die oft sehr ins Plumpe und Massive fielen, und mit der Reinigkeit und Einfalt der alten Skolien und der edlen Materienwahl, die die alten Tischsänger nach dem Zeugnisse *Homers* beobachteten, nichts gemein hatten. Der Churfürst von Bayern hatte damahls ein ganz vortreffliches Orchester, und an Orlando die Lasso einen Capellmeister, von dem man noch heutiges Tages viel lernen kann. Ueberhaupt waren die Herzoge von Bayern in den ältesten Zeiten, wie in den neuesten, immer die grösten Beschützer der Musik und der Künste überhaupt. In der Münchner Bibliothek findet man ein ganzes Repertorium von musikalischen Compositionen, aus jenen grauen Zeiten, woraus man den damahligen Geschmack im Kirchen- wie im Profanstyle sehr gut beurtheilen kann. Aber auch hier trifft die Bemerkung zu, daſs so wie jetzt der profane den Kirchenstyl beynahe überwältiget hat, damahls das kirchliche Pathos den freyen weltlichen Styl verschlang.

Diese Erscheinung läſst sich sehr leicht aus dem Charakter jener Zeiten erklären. Der Eifer für den Gottesdienst war damahls so groſs, daſs der Nachhall der Antifonien und Kirchengesänge, auch bey brausenden Gastmahlen mit Entzücken gehört wurde. Es war sonderlich in Klöstern etwas ganz Gewöhnliches, sich un-

ter Absingung eines Psalms zu besaufen, worüber uns die Ausländer sehr streng, und zwar mit vollem Recht mitgenommen haben. Der traurige dreyſsigjährige Krieg machte fast aus unserm ganzen Vaterlande eine Brandstatt. Vor dem Donnerwagen Wodans flohen alle Künste und Wissenchaften, und die himmlische Polihymnia zuerst. Wo viel Klagens und Heulens ist, wo Jammer und Elend mit bleichen Wangen und zerstreuten Haar über die Gefilde taumeln; wo Witwen und Waisen, Greise und Krüppel an den Wasserströmen sitzen und heulen, da hängt man die Harfen an Weidenäste. Dieſs war damahls der Zustand von ganz Deutschland. Viel hundert Klöster wurden geplündert, die kostbarsten Partituren verbrannt und zerstreut, die besten Instrumentalisten dienten aus Verzweiflung unter den Heeren als Pfeifer und Trompeter; die Tempel hallten von nichts als dem kläglichen Miserere wieder; der Tanz und die Freude floh aus Deutschlands Hainen, und selbst bey Trinkgelagen verstummte der deutsche Gesang. Und doch wurde damahls, so eingewurzelt war die Tonkunst den Deutschen, die kriegerische Musik bis zur höchsten Kraft ausgebildet. Unsere Tonkünstler erfanden damahls den *Marsch*, eine Art von Musik, welche das Herz und den Muth eines Kriegsheers so erhebt, daſs dadurch fast der Verlust der Bardengesänge erseszt werden kann.

Diese groſse Erfindung hat auch einen tactischen Grund: denn da damahls von den groſsen Kriegern der gemessene Schritt eingeführt wurde; so war es nothwen-

dig, durch ein musikalisches Tempo diesen Schritt auszudrücken. Man wandte sogar den Marsch auf die Cavallerie an, nur mit dem Unterschiede, daſs hier das Tempo rascher war.

Der alte deutsche Marsch übertrifft die meisten neuern Märsche weit an hohem kriegerischen Sinn; denn nichts ist lächerlicher, als das welsche Girren und Seufzen in einen Marsch aufzunehmen, wie man jetzt so häufig zu thun pflegt. Nach dem dreyſsigjährigen Kriege erhohlten sich mit langsamen Athemzügen die schönen Künste und Wissenschaften wieder; am schnellsten aber die Tonkunst. Am Hofe des Kaisers Maximilian wurde sie mit dem gröſsten Eifer getrieben. Der Kaiser selbst spielte die Violin nach damahligen Zeiten sehr gut, und übernahm auch manchmahl in den Messen eine Singparthie. Von dieser Zeit an war es gleichsam unter der kaiserlichen Familie erblich, sich durch Tonkunst hervorzuthun. Unter Prinzen so wohl, als unter Prinzessinnen des österreichischen Hauses gab es groſse Kenner, Schätzer und Beförderer der Musik. Leopold hatte zwar keinen groſsen Geschmack, er hielt aber doch ein Orchester über hundert Personen stark. Joseph I. regierte leider in vielem Betracht auch in Hinsicht auf Musik, viel zu kurz. Er spielte nicht nur selbst verschiedene Instrumente meisterhaft, sondern verschrieb auch groſse Musiker aus Italien, oder schickte Deutsche dahin, um sich zu bilden. Keine seiner Provinzen, vielleicht keine in ganz Deutschland, that es *Böhmen* in der Musik zuvor. Man legte daselbst sogar auf den

Dörfern Singschulen an, und betrieb sonderlich die blasenden Instrumente mit solchem Eifer, daſs die Böhmen hierin bis auf diese Stunde, nicht nur Welschland sondern sogar das übrige Deutschland übertreffen. Was aber das Wichtigste ist; so bildeten sich die Böhmen einen ganz eigenen Geschmack in der Musik, der voller Anmuth und Eigenthümlichkeit ist; nur nähert er sich in etwas dem Komischen. Der böhmische Kammerstyl ist unstreitig der schönste in der Welt. Man höre einen Zug Prager Studenten Symphonien, Sonaten, kleine Parthien, Märsche, Menuets und Schleifer vortragen; — welche Harmonie, welche Rundung des Vortrags, welche Einheit, welcher Tonflug! — Im Gesang aber haben es die Böhmen noch nicht so weit gebracht, wie z. B. die Sachsen und Bayern, wo es von vielen Jahren her Singschulen, und unter den Leuten eine ganz natürliche Anlage zum Singen gibt. In Bayern lallt und singt alles. Wer kann was Schöneres hören, als ein bayerisch Landliedel? So original und holdselig zugleich, so melodisch, so unterhaltend und sonderlich so launisch, ja oft pudelnärrisch, hat kein Volk der Welt Landlieder aufzuweisen. —

Unter Carl VI. stieg die Musik zu einer Höhe empor, auf der man sie in Deutschland noch nicht sah. Er unterhielt hundert Sänger und Sängerinnen, und über drey hundert Instrumentisten. Seine beyden Capellmeister *Fuchs* und *Caldara*, waren die gründlichsten Tonsetzer der Welt. Sonderlich war Fuchs ein groſser Contrapunctist: seine Messen sind noch bis auf den heuti-

gen Tag Meisterstücke voll kirchlichen Pathos, worin man so herrlich bearbeitete Fugen findet, als wohl jetzt schwerlich mehr ein Componist setzen wird. Ja, er wurde auch musikalischer Schriftsteller, und schrieb in lateinischer Sprache einen *Gradus ad Parnassum*, worin die Grundsätze der Musik mit grofsem Scharfsinn abgehandelt sind. Dieses herrliche Buch ist zum Nutzen der Tonkünstler auch ins Deutsche übersetzt worden, und verdient noch heute allgemeine Empfehlung. Nur handelt es ganz von der mathematischen Musik, und berührt seinen *ästhetischen* Theil beynahe gar nicht.

Im Jahr 1724 wurde zu Prag unter freyem Himmel eine Oper aufgeführt, dergleichen bisher keine in der Welt noch gesehen worden. Der Sänger und Instrumentisten waren über tausend Menschen. Vier Capellmeister standen auf Anhöhen und lenkten den Musiksturm. Ueber 50 grofse Flügel accompagnirten und Virtuosen liefsen sich da hören von allen Orten und Enden Europens. Die grofse Idee wurde auch trotz ihres gigantischen Entwurfs, vollkommen gut ausgeführt: allein, von der Kostbarkeit zu geschweigen, denn die Aufführung dieser Oper kostete dem Kaiser 300000 fl. so konnte der Erfolg nicht grofs seyn, weil die musikalischen Maschinen zu sehr zusammen gesetzt waren, und welscher, deutscher und böhmischer Vortrag einander durchkreuzten. Diese ungeheure Oper fand auch nachher, gewifs aus erst gedachten Gründen, keinen Nachfolger oder Nachahmer unter den europäischen Höfen.

Besonders blühte zu den Zeiten Carls die Kirchenmusik in den kaiserlichen Staaten, vornehmlich zu Wien in einem sehr hohen Grade. In allen Kirchen wurden die vortrefflichsten Messen aufgeführt, und man hörte auch da und dort einen ausgezeichneten Organisten. *Franzberger* und *Buxtehude* waren damahls die Zauberer auf diesem Instrumente. Auch hatte Kaiser Carl einige Geiger von groſsem Geschmacke; der Choralgesang war vortrefflich besetzt, mit einem Wort, die deutsche Musik machte zuerst unter Carl VI. Epoche. Seit der Zeit hat Wien die italiänische Fessel ganz und gar abgeschüttelt, und sich im Kirchen-Theatral-Mimischen-Kammer- und Volksstyl eine Eigenthümlichkeit errungen, welche der Ausländer mit stillem Neide bewundert. Gründlichkeit ohne Pedanterey, Anmuth im Ganzen, noch mehr in einzelnen Theilen, immer lachendes Colorit, groſses Verständniſs der blasenden Instrumente, vielleicht etwas zu viel komisches Salz, sind der Charakter der Wienerschule.

Unter der unsterblichen Maria Theresia stieg die Musik in Wien beynahe noch höher. Sie selbst sang in ihrer Jugend wie ein Engel und spielte das Clavier sehr gut. *Wagenseil* war ihr Lehrmeister. Dieser Mann war zu seiner Zeit einer der ersten Clavier-Virtuosen: er verstand die Natur dieses Instruments sehr gut. Seine Sonaten und Concerte setzen beyde Fäuste in rasche Bewegung; sein Fingersatz ist der Natur so ziemlich angemessen; doch reicht er bey weitem nicht an den *Bachischen*. Er selber spielte mit ungemeinem Ausdruck, und

arbeitete eine Fuge aus dem Stegreif mit vieler Gründlichkeit aus.

Maria Theresia begünstigte das welsche Theater ihrem Gemahl zulieb so sehr, daſs darunter die Originalität des Wiener Geschmacks etwas noth litt, doch benutzten die groſsen Meister auch diesen Uebelstand, um den heilsamen Zweck dadurch zu erreichen, mit welscher Tonkunst die rauhen Ecken der Deutschen abzuglätten. *Hasse* war damahls der deutsche Orpheus. Nicht nur Deutschland, sondern ganz Italien verewigte durch lauten Beyfall das Andenken dieses groſsen Mannes. Er vereinigte die Zartheit und Anmuth des welschen Gesanges mit der Gründlichkeit des deutschen Satzes; studierte seinen Dichter mit mehr als gewöhnlichem Tiefsinn; liebte die Einfalt; gab den Instrumenten wenig zu thun, um dem Sang aufzuhelfen; war einfach in seinen Modulationen, und äuſserst rein in seinen Harmonien. Seine melodischen Gänge sind ganz neu, oft höchst frapant. Seine Einbildungskraft war sehr reich, und lieſs sich durch eine groſse Anzahl von Opern, in Deutschland und Welschland verfertiget durch viele Messen und Kammerstücke nicht erschöpfen. Alle Höfe schätzten diesen Mann, und überhäuften ihn mit Geschenken. Friedrich der Groſse both ihm oft seine Dienste an, die er aber aus Liebe zum sächsischen damahls königl. pohlnischen Hofe ausschlug. Kurz, Hasse war in der That ein groſser, gründlicher, den Deutschen zur gröſsten Ehre gereichender Tonkünstler! Als man einmahl vor Jomelli den groſsen Hasse herabsetzte; da sagte dieser

Meister mit edlem Unwillen: ich kann es nicht leiden, wenn man von meinem Lehrmeister klein spricht.

Zu gleicher Zeit wurde auch in Wien die Tanzmusik fast auf den äufsersten Gipfel gebracht. *Starzer* setzte so ganz vortreffliche Ballete, dafs sie nicht nur das Wiener Publicum, sondern jeden Fremdling von Geschmack bezauberten. Es herrscht so viel Tiefsinn in den Sätzen dieses Mannes, dafs es zu beklagen ist, seine Stärke nicht auch, und noch mehr im Kirchenstyle bewundern zu können: denn Starzer war für die *Kirche* geschaffen — und sein Geist verlor sich im Wirbel des Theaters. — *Haydn* lenkte indessen die Kirchenmusik zu Wien. Sein Styl ist feurig, voll und edel, das Aufjauchzen seiner Halleluja und Amen zeichnet ihn vorzüglich aus: nur tändelt er zuweilen aus Vorneigung gegen den österreichischen Geschmack auch in seinen Messen Verzierungen hin, die da nicht stehen sollten. Diese Flitter gleichen oft dem buntscheckigen Kleide des Harlekins, und entweihen das Pathos des Kirchenstyls. Seine Fugen aber sind mit Feuer und Gründlichkeit gearbeitet.

Die Berlinerschule hat lange grofses Aufsehen gemacht, und wenn gleich jetzt ihr Glanz in etwas verbleicht ist; so verdient sie doch am sorgfältigsten untersucht zu werden. Friedrich der Grofse, der eben kein Freund von dem mechanischen Gottesdienste zu seyn schien, hafste den Kirchenstyl, und doch verpflanzte er ihn ganz auf die Bühne und in den Concertsaal. Kaum hatte er die Regierung angetreten, so liefs er schon die

ersten Sänger Italiens kommen als Gegengewicht seiner Herrschersorgen. Unter ihm zeichneten sich, wie unter dem goldenen Stabe eines jeden grofsen Mannes, viele Genies aus. Die merkwürdigsten davon sind folgende:

Graun, ein Capellmeister im buchstäblichen Verstande; jedem musikalischen Styl gewachsen. Seine Opern sind mit unbeschreiblicher Lieblichkeit und Einfalt gesetzt. Doch findet man in ihnen Einförmigkeit und mehr Studium des Contrapuncts, als Studium der Musik überhaupt. Doch sind seine Melodien vortrefflich, seine Modulationen durchgängig neu, seine Harmonien wohl gewählt, und seine Schreibart äufserst einfach; er componirte viele Opern im vortrefflichsten Geschmacke. Weil er selbst sehr gut sang, so setzte er auch alle Arien so sangbar, dafs sie noch heute mit dem Gemeinsinn aller Welt sympathisiren. Zartheit in Gefühlen, reine Phantasie, herrlicher Verstand, jugendlicher Geist, und ein Herz jeder guten Empfindung offen, zeigt sich in den Partituren Grauns. Der Hauptzug in seinem musikalischen Charakter war dieser: alles dem Gesang, und nur wenig den Instrumenten anzuvertrauen. Seine Bässe sind mit der äufsersten contrapunctischen Richtigkeit geschrieben: wider den Gebrauch der Welschen, bezifferte er sie alle mit solcher Gewissenhaftigkeit, dafs jede Modulation dabey bemerkt war. In allen seinen Stücken kommt weder Trommelbafs, noch Tocato vor. Die Natur jedes Instruments kannte er aus dem Grunde: wie der grofse Mahler Farben auf seiner Pallete

mischt, so mischte er Töne. Doch wár mehr das sehr Rührende, als das sehr Erhabene sein Antheil. An Gründlichkeit kam ihm kaum ein Setzer der Welt bey; in allen musikalischen Spielen zeigte er sich als Meister. Seine Kirchenstücke haben eine Lieblichkeit und Feyerlichkeit, mit der sich wenig vergleichen läſst. Sein Stimmensatz, die Ebbe und Fluth seiner Modulationen, seine krystallklare Harmonie, die äuſserst kunstmäſsige Bearbeitung seiner Declamationen und Recitative, vorzüglich die Natur der Mittelstimmen — besonders der Bratsche, die er so traulich mit dem Baſs arbeiten läſst; das glückliche Umwälzen seiner Texte — mit einem Wort: Weisheit, Kopf, tiefes Verständniſs aller musikalischen Verhältnisse, Accommodation in den Geist seines Jahrhunderts, doch nie bis zur Sclavenerniedrigung; lichter Satz, tiefe fast an die Gränze der Pedanterey streifende Gründlichkeit — sind — Graun! dein matter Schattenriſs. Sein Tod Jesu wird von aller Welt angestaunt, ob man gleich sagen könnte, und mit vollem Recht, daſs noch zu viel weltliche Miene darin herrscht. Allein Graun that dieſs aus tiefen Gründen: der Engel nimmt Pilgersgestalt an, um mit Staubbewohnern reden zu können. — Gott! wer hat jemahls eine Fuge bearbeitet wie diese: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen, daſs wir sollen nachfolgen seinen Fuſstapfen."

Seine letzte Arbeit war das groſse Te Deum laudamus auf die Pragerschlacht, voll Würde, Natur, Majestät, Kunst und Harmonie — kurz, das erste Te Deum

laudamus der Welt. Er starb, der grofse göttliche Mann, im 40. Jahre seines Alters. Friedrich sein König stand eben in Böhmen von Legionen Feinden umringt, als er die Nachricht von Grauns Tode erhielt. Er stutzte, schüttelte den Kopf und sagte: „vor acht Tagen verlor ich meinen ersten Feldmarschall, jetzt meinen Graun — Grofser Mann ist grofser Mann! — Ich werde keinen Feldmarschall und keinen Capellmeister mehr machen, bis ich einen Schwerin und Graun wieder finde."

Mit so vielen Eigenschaften vereinigte noch Graun die Kunst Sänger zu bilden, in einem sehr hohen Grade. Weil er, wie schon erwähnt, selbst ein grofser Sänger war, so gelang ihm diefs desto leichter. Die ersten Sänger z. B. ein Carestini und Solembini, gestanden, noch sehr viel von Graun gelernt zu haben. Von starken Coloraturen war er gar kein Liebhaber; hingegen gewöhnte er die Menschenstimmen durch die vortrefflichen Singübungen, jeden Ton ganz und rund hervor zu bringen, den Text mit der äufsersten Deutlichkeit auszudrücken, das Recitativ verständlich zu declamiren, und die hervorstechenden Stellen sonderlich auch mit dem Herzen vorzutragen. —

Ueber das alles accompagnirte Graun als Meister; daher sind seine Bässe so herrlich beziffert: denn Graun behauptete mit vollem Grunde, dafs es Faulheit oder Unverstand sey, wenn man diefs unterlasse.

Graun setzte auch geistliche Lieder, besonders einige von Klopstock in Musik und bewies dadurch, wie meisterhaft er auch den Choral zu bearbeiten wisse.

Nichts aber gelang ihm weniger, als der komische Styl, denn sein Geist war, wie man schon aus diesem Entwurf seines Charakters sehen kann, für diese Gattung viel zu ernst, und zu feyerlich. Kurz Graun war der Schöpfer der weltberühmten Berlinerschule; und hätten seine Nachfolger die Spur ihres grofsen Vorgängers nie verlassen; so wären sie nie zu der pedantischen Steifheit herab gesunken, die man jetzt mit Recht an den Berlinern tadelt.

Agrikola, königlich preufsischer Hofcomponist hat sich als Tonsetzer, Sangmeister und musikalischer Schriftsteller hervon gethan, und in allen drey Fächern über das Mittelmäfsige empor geschwungen. Er setzte ernsthafte und komische Opern: im ernsten Style war Graun ganz sein Muster. Er ist sehr regelmäfsig, aber nicht selten steif. Seine melodischen Gänge sind nicht immer die besten; hingegen ist seine fortschreitende und gleichzeitige Harmonie tadellos. Im komischen Styl ist er mehr Original. Seine Buona Figliola hat wirklich vortreffliche Stellen. Er setzte auch sehr gut für das Clavier, doch mehr mit Kunst, als mit Natur. Seine Gattinn sang vortrefflich; er selbst gab meisterhaften Unterricht im Singen; übersetzte des berühmten *Tosi Singschule* in reines Deutsch: und vermehrte sie noch mit herrlichen Anmerkungen.

Marpurg, einer der gröfsten musikalischen Theoretiker in ganz Europa. Seine kritischen Schriften sind nicht nur in einem sehr reinen Style geschrieben, sondern verrathen auch tiefe musikalische Einsichten und grofse Gelehrsamkeit. Er blieb zwar seinem einmahl festgesetzten musi-

kalischen Systeme getreu, und vertheidigte es bis zum Pedantismus; doch muſs man gestehen, daſs sich in seinen *Beyträgen* da und dort sehr wichtige Winke über die musikalische Aesthetik finden, die vor ihm noch niemand bearbeitet hatte. So gründlich aber dieser Mann war, so treffend oft seine Urtheile über musikalische Werke und Künstler ausfielen, so gezwungen und steif sind doch seine eigenen Compositionen. Seine Clavierstücke sind höchst gezwungen und mathematisch herausgezirkelt, seine Arien kalt und schulmeistermäſsig behandelt, und seine Lieder ohne Saft und Kraft. Doch muſs sie der Kenner wegen ihrer Gründlichkeit studieren.

Kirnberger, zwar ein eiskalter Theoretiker, aber doch ein Schriftsteller von groſsem Gewichte. Man hat noch nichts Gründlicheres, als seine Kunst des reinen Satzes. Zwar bekömmt man lautes Herzklopfen, wenn man die vielen Zahlen und contrapunctischen Grübeleyen sieht, durch die man sich hindurch arbeiten muſs; allein wer gründlich setzen lernen will, muſs des Schweiſses auf der Stirne nicht achten, und sich die Trockenheit eines Kirnbergers nicht abschrecken lassen. Sein System geht zwar tief, ist aber doch zu einseitig, und verleitet daher zu Ungerechtigkeiten gegen Männer, welche ein anderes haben. Die Fugen von Kirnberger sind zwar schwerfällig und mühsam, aber doch mit groſser Kunst gearbeitet, und müssen von Organisten und Clavierspielern sorgfältig studiert werden. Was er aber für den Gesang geschrieben hat, ist unerträglich, mit todtkaltem Herzen gesetzt, und daher ohne alle Wir-

kung. — Zwischen dem eiskalten Theoretiker, und dem gluthreichen Genie, ist eine gähnende Kluft befestiget: das sieht man auch an Kirnbergern, der mit seinem Kritteln und Grübeln die Berlinerschule in ein übles Gerücht gebracht hat.

Krause hat in seinem Tractat über die *musikalische Poësie* treffliche Kenntnisse in der Musik so wohl als in der Poesie geäuſsert. Kein Dichter, der für Tonsetzer arbeitet, kann dieſs nützliche Buch entbehren. Er zeigt aus welschen und deutschen Beyspielen, wie Arien, Cavatinen, Recitative, Duette, Terzette und Chöre von Dichtern und Tonkünstlern schicklich bearbeitet werden müssen. — Das Publicum heischt eine neue Ausgabe dieses schönen Buchs, wo Grundsätze und Beyspiele den neuesten Zeiten mehr angepaſst werden.

Man hat auch verschiedene Tonstücke von diesem Krause, die zwar mit vieler Kunst, aber mit weniger Geschmack bearbeitet sind. Aus diesem Grunde wird seine herausgegebene Berliner *Liedersammlung*, Lieder der Deutschen in vier Theilen, woran doch die gröſsten Meister arbeiteten, von wenigen Menschen mehr goutirt, wenn gleich der Satz sehr richtig, die Lieder gut gewählt, und auch die Melodien oft nicht übel gerathen sind. Aber bey nichts läſst sich Kritteley und Steifigkeit weniger ertragen, als bey dem musikalischen Liede.

Quanz. Vielleicht der erste Flötenspieler der Welt; wenigstens in der Theorie hat es ihm niemand zuvor gethan. Er machte am preuſsischen Hofe ein Glück, wie

es noch wenige Tonkünstler in Europa gemacht haben. Da er der Lehrer seines Königs in der Flöte war; so genoſs er auch seine Gnade über dreyſsig Jahre hindurch ununterbrochen. Er bezog eine Besoldung von 4000 Thalern, bekam für jede von ihm angeblasene Flöte hundert Ducaten, und noch über dieſs manch königliches Geschenk. Er bewohnte einen eigenen Pallast zu Potsdam, den ihm der König verehrt hatte. Sein Fleiſs war erstaunenswürdig; der König besaſs über drey hundert ungedruckte Concerte von ihm, ohne die unzähligen Sonaten, Concerte und andere Stücke, die er für ihn aufgesetzt hatte. Bis an sein Ende zog Friedrich Quanzens Compositionen für die Flöte allen andern vor. Auch die Welt besitzt sehr viele Stücke von diesem Manne. Sein Ansatz, die Art sein Instrument zu spielen und zu behandeln, seine neuen und meist natürliche Applicaturen, die vielen äuſserst regelmäſsig gesetzten Stücke haben ihn hierin zum Lehrmeister von ganz Europa gemacht. Aber damit ist Quanzens Verdienst noch nicht vollendet. Er schrieb ein classisches Werk über die Flöte unter dem Titel: *Anleitung die Flöte zu spielen*, mit erläuternden Beyspielen und durch Ziffern angezeigten Applicaturen. Durch dieses Buch errang er den Lorbeer der Unsterblichkeit sicher und ganz. Kaum läſst sich mehr etwas über dieses Instrument sagen, was er nicht hier gesagt hätte. Wer Ohr, Nachdenken und Fleiſs hat, kann die Flöte aus dieser Schrift ohne Anführer selbst lernen: rein und deutlich der Styl, unverbesserlich die Grundsätze. Aber auch andern Mu-

sikern ist diefs Werk sehr zu empfehlen. Man findet darin herrliche Winke und practische Vorschläge zur Einrichtung eines Orchesters, Anordnung und Stellung der Instrumentisten, Bildung des Gesangs, und Begleitung des Flügels, die von der Hand des Meisters zeigen. Quanz behauptete: Je tiefer der Musiker ins Ganze blicke, desto trefflicher werde er auf seinem einzelnen Instrumente seyn. Daher waren ihm Virtuosen ohne Theorie nichts weiter, als Naturalisten und Leyermänner, die nicht verstehen, was sie vortragen. Kurz, Quanz ist das Muster eines wahren Virtuosen, nach welchem sich derjenige hinaufmessen mufs, der mit diesem Titel prangen will. Er starb grau an Jahren wie an Verdiensten; hinterliefs ein Vermögen von 70000 Thalern, und eine herrliche musikalische Bibliothek, welche der König für 20000 Thaler abkaufte. Friedrich liefs ihm ein treffliches Grabmahl setzen: auf schwarzem Marmor ruht seine Büste von weifsem Marmor; unten sieht man eine Flöte mit Lorbeer umwunden; die Inschrift heifst: *„Manibus Quanzii. Instruxit Regem Friedericum secundum."* Die Familie der *Benda*, die sich bis auf unsere Zeiten in verschiedene Zweige verbreitete, hat manchen grofsen Tonkünstler hervor gebracht. Hier ist die Rede von den zwey berühmten Violinisten.

Der ältere Franz *Benda* trat schon in die Dienste *Friedrichs*, als er noch Kronprinz war. In seinen besten Jahren spielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete sich wie alle grofse Genies selber. Der Ton, den er aus seiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Har-

peggi sind neu, stark, voll Kraft; die Applicaturen tief studiert, und sein Vortrag ganz der Natur der Geige angemessen. Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsre raschen Zeitgenossen verlangen; aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beynahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen — und drang in die Herzen, und man hat mehr als einmahl Leute weinen sehen, wenn *Benda* ein Adagio spielte. Seine für die Violine herausgegebenen Stücke aller Art, werden noch jetzt als Uebungen von den Violinisten allgemein gebraucht. Keiner unter den berlinischen Kammermusikern wuſste die Gründlichkeit so mit der Grazie zu verbinden, wie Er; daher dauert sein Beyfall noch immer fort. Als Lolli in Berlin war, spielte ihm Benda ein Adagio, obgleich seine Hände schon sehr steif waren, so unaussprechlich sangbar, daſs Lolli mit Entzücken zerfloſs und ausrief: „O könnt' ich so ein Adagio spielen! aber ich muſs zu viel Harlekin seyn, um meinen Zeitgenossen zu gefallen." Benda componirte sehr viel, und doch werden seine Stücke jetzt immer seltener, weil dieser groſse Mann von seinen Compositionen mehr Abschriften nehmen, als stechen und drucken lieſs. Von diesen hat man nur 12 Solos für die Geige, die in Paris gestochen wurden, und ein Flötensolo, das in Berlin heraus kam. Zu wünschen wäre es, man machte seine Stücke, als eine wahre Violinschule, durch den Notendruck allgemeiner.

Seine Tochter *Juliane Benda*, hat sich durch ihr schönes Flügelspiel, durch ihren herrlichen Gesang, und

durch die lieblichen Lieder, die sie in Musik gesetzt herausgab, allgemeinen Beyfall in Deutschland erworben. Sein jüngerer Bruder *Joseph Benda* spielt die Violine gleichfalls sehr gut, reicht aber bey weitem nicht an seinen Bruder hinauf. Doch setzt er auch sehr schöne Stücke im Kammerstyl.

Schulz. Musikmeister bey dem französischen Theater in Berlin, hernach Capellmeister beym Prinz Heinrich; legt sich meisten Theils auf den Kirchenstyl. Er schreibt auch stark und gründlich, und hat den Contrapunct vollkommen inne. Was ihn aber am meisten berühmt gemacht hat, das sind die vortrefflichen Artikel, welche von ihm, die Tonkunst betreffend, im letzten Theil des *Sulzerischen* Lexicons der schönen Künste vom Buchstaben S an stehen. Seine Grundsätze sind groſs und meist richtig; sein deutscher Styl ist rein und körnig; seine musikalischen Kenntnisse sind aus der Erfahrung und eignem tiefen Nachdenken abgeschöpft. Er ist einer der ersten, der das Bedürfniſs fühlte, den *ästhetischen* Theil der Tonkunst, wie den mathematischen zu bearbeiten. Da er ein studierter Musiker ist, und die mit der Musik verwandten Wissenschaften und Künste genau kennt; so läſst sich auch von seinen Schriften nichts anderes als etwas Gründliches und Schönes erwarten. Schade! daſs wir nur abgerissene, in alphabetischer Ordnung vorgetragene Grundsätze von ihm haben, woraus sich sein System schwerlich bestimmen läſst.

Friedmann Bach. Unstreitig der gröſste Organist der Welt! Er ist ein Sohn des weltberühmten Sebastian

Bachs, und hat seinen Vater im Orgelspiel erreicht, wo nicht übertroffen. Er besitzt ein sehr feuriges Genie, eine schöpferische Einbildungskraft, Originalität und Neuheit der Gedanken, eine stürmende Geschwindigkeit, und die magische Kraft, alle Herzen, mit seinem Orgelspiel zu bezaubern. Der Natur der Orgel hat er sich ganz bemächtiget; sein Registerverständniſs hat ihm noch niemand nachgemacht. Er mischt die Register, ohne sein Spiel nur einen Augenblick zu unterbrechen, — wie der Mahler seine Farben auf der Pallette; und bringt dadurch ein bewundernswürdiges Ganzes hervor. Seine Faust ist eine Riesenfaust, die durch tagelanges Spielen nicht ermattet. Contrapunct, Ligaturen, neue ungewöhnliche Ausweichungen, herrliche Harmonien und äuſserst schwere Sätze, die er mit der gröſsten Reinigkeit und Richtigkeit herausbringt, herzerhebendes Pathos, und himmlische Ammuth, — all dieſs vereinigt Zauberer Bach in sich, und erregt dadurch das Erstaunen der Welt. Ist die Orgel gut und vollständig, so verlangt man keine Instrumentenbegleitung mehr, wenn Bach spielt: er ersetzt ein Orchester von hundert Personen durch seinen Schöpfergeist. Auſser seinem grossen Vater, hat noch niemand das Pedal mit dieser Allgewalt regiert, wie er. Er nimmt das Thema einer Fuge mit den Füſsen auf; macht Mordenten und Triller mit den Füſsen, und durchdringt die allerzahlreichste Gemeinde mit seinem Fuſstritt. Schade! daſs seine Orgelcompositionen kostbarer und seltener als Gold sind! doch ist es ein Trost für die Kunst, daſs dieser erste Meister

seine Orgelstücke selbst sammelt und versprochen hat, sie nach seinem Tode heraus zu geben.

Elisabeth Mara, geborne Schmehling. Sie und die oben bezeichnete Gabrieli wetteifern mit einander um den Lorbeer des Gesanges; alle wahren Kenner aber haben ihn bereits für die Mara entschieden. Ihre Tonleiter ist von erstaunlichem Umfang: sie reicht vom Tenor *a* bis ins *c*, folglich durch neunzehn goldene Sprossen, mit höchster Feinheit und Richtigkeit hinauf. Sie liest alles vom Blatt weg, was man ihr vorlegt; ist im Adagio so stark, wie im Allegro. In ihren Bravour-Arien bringt sie die erstaunenswürdigsten Läufer mit der äussersten Genauigkeit heraus; Sechzehntel und Zwey und dreysigstel stöst sie mit solcher Kraft ab, dass es ihr kein Violinist gleichthut. Ihre Stimme ist klar und durchschneidend. Sie singt mit ganzer und gebrochener Stimme oder (sotto voce) mit gleicher Schönheit. Ihre Triller, Fermaten, Mordenten, Läufer, Mezzotinto, sonderlich ihre Cadenzen sind unvergleichbar schön. Alles diess vereinigt sie mit einer Herzensfülle, die in jeden Hörer überströmt, und ihn mit Entzücken erfüllt. In jedem Style singt sie gleich vortrefflich. Ihr gelingt ein Lied, wie ein Choral, weil sie die weissen Noten mit ausnehmender Kraft hebt und trägt. Sie hat nie in der Komischen gesungen, doch hat sie wie alle grosse Sängerinnen, Launen — und bleibt sich nicht immer gleich. Als der Grossfürst in Berlin war, sollte sich die Mara in einer neuen Oper auszeichnen. Sie sang aber aus Caprice schlecht, weil man ihr nicht diejenige Rolle

gab, die sie verlangte. Lächelnd sagte der König zu dem Grofsfürsten: „leichter wird mir es, die 200000 Köpfe meines Heers zu lenken, als diefs Weiberköpfchen hier." Ihr Mann Mara, ist ein sehr guter Violoncellist, nur zu sehr für sich eingenommen.

Duport der Aeltere hat ihn gedemüthiget; denn dieser spielt das Violoncell mit solcher Zauberkraft, dafs man schwerlich seines gleichen in Europa finden wird. Er lenkt den Bogen wie im Sturme, und *regnet* Töne herunter. Er schwindelt über die äufserste Höhe des Griffbrets hinaus, und verschwindet endlich im zartesten Flagiolettenton. Seine Concerte und Sonaten sind so schwer gesetzt, dafs sie nur *Jäger* in Anspach heraus zu bringen weifs.

Ernst Eichner. Dieser Liebling der Grazien spielte den Fagot mit ungemeiner Anmuth. Er nahm ihm seinen brummenden moquanten Ton ganz und gar, und stimmte ihm zum feinsten Tenor, und zum lieblichsten Conter-Alt hinauf. Holde Anmuth und zerschmelzende Süfsigkeit war sein Vortrag, so wie der Styl seiner Compositionen. Nur häuft er zu viel Zuckerwerk in seine Compositionen, und zerstört dadurch die Einheit des Satzes. Daher wird sein Styl öfters fleckig und manches Stück von ihm scheint mehr als ein Motiv zu haben. Friedrich der Grofse pflegte ihn nur Desert zu nennen; hingegen der Kronprinz genofs ihn als starke Speise. Er blieb sein Liebling bis er starb — leider! für die musikalische Muse viel zu früh!

Reichard. Mit diesem Manne, den erst die Nachwelt groſs nennen wird, begann eine ganz andere musikalische Epoche zu Berlin. Der König machte ihn zum Capellmeister seines Musikchors und Orchesters: eine höchst wichtige Stelle, wenn man es nicht vergiſst, daſs er Grauns Nachfolger war! Er bildete sich zu dem groſsen Posten eines Capellmeisters durch Selbststudium, und Reisen. Das Clavier und die Violine spielte er mit groſser Leichtigkeit, und bis zur Meisterschaft. Sein Satz ist meisterhaft. Er zieht das Genie der musikalischen Kritteley vor, und behauptet: Gedanken des Genies lassen sich nicht immer entziffern, wie es seine Vorgänger verlangten. Anatomirte Schönheit scheint ihm ein Unding zu seyn. Er stürzte sich in den gährenden Klumpen kalter Theorie, wie Curtius in Pestpfuhl; nur mit dem Unterschied, daſs sich die Seuche nicht ganz legte. Er ist Schriftsteller, Componist und Virtuos. Seine Grundsätze über die verschiedenen Style der Tonkunst, sind unverbesserlich. Der Gesang geht ihm über alles; und die deutsche Dichtkunst zieht er allen andern für die Musik vor. Seine Opern, seine Concerte und Kammerstücke überhaupt, sind in sehr schönem Style bearbeitet. Unter den musikalischen Schriftstellern ist er einer der ersten. Sein Vortrag ist trefflich. In seinen musikalischen Reisen so wohl, als in seinen Briefen schwimmen Grundsätze, die der wahre Musiker mit Sorgfalt heraus angeln muſs. Sein musikalisches Kunstmagazin ist voll von groſsen Bemerkungen, die nur der Dümmling verkennen kann. Er hat einige Gesänge aus der Mes-

siade in Musik gesetzt, die mit dem grofsen Dichter wetteifern, und ein sicherer Beweis von seinem erhabenen Geschmack ist, wenn Reichard sagt: Er kenne keinen gröfsern Dichter als Klopstock; so beweist das zur Genüge sein richtiges Gefühl. Was er vom Choral sagt, und von der Einkleidung des Kirchengesangs überhaupt, ist beynahe apostolisch: er ist hierin mit Recht ein Liebling Lavaters und aller Frommen. Seine vielen Feinde zog er sich dadurch zu, dafs er zu hastig gegen den Strom schwamm, und auf einmahl der Theorie- und der Modewuth steuern wollte: sicher wird also erst die Nachwelt das Verdienst dieses Mannes entscheiden. Gewifs ist es aber, dafs er mehr will als er durchsetzen kann; er ist gleichsam ein musikalischer *Pietist.*

Friedrich der Grofse selbst vollendet endlich die Rolle des erhabenen musikalischen Schauspiels zu Berlin. Hinter ihm war es Nacht, und vor ihm ging ein Licht auf, in welchem sich ganz Europa sonnte und wonnte. So wie er in allem Schöpfer war, so auch in der Tonkunst. Aeufserste auf Urgrundsätze zurückgeführte Genauigkeit, war sein erstes Gesetz. Diesem Gesetze blieb er unwandelbar treu, und liefs die modischen Erfindungen in der Tonkunst, eben so gleichgültig darum schwärmen und sausen, — wie den Schlachtsturm um seine Ohren. Er hörte alles. Die gröfsten Virtuosen der Welt hatten in Berlin ihr Odeum; er aber urtheilte immer nach seinen einmahl angenommenen Grundsätzen. Alle Gaukeleyen der Tonkünstler ohne inneres Mark, dafs

heiſst, ohne richtig bestimmte Theorie, — glitschten an seiner Felsenseele wie Staubregen ab. Er selber spielte die Flöte als Meister, accompagnirte vortrefflich mit dem Flügel, und verstand den Satz meisterhaft. Zu vielen der Graunischen Arien hat er die Motiven angegeben. Mit einem Wort: Friedrich der Groſse ist auch der Schöpfer einer der ersten musikalischen Schulen, so wie er der Schöpfer einer der berühmtesten *politischen* und *tactischen* Schulen der Welt ist.

Sächsische Schule.

Die Sachsen haben sich von den ältesten Zeiten her durch ihren Hang für die Tonkunst ausgezeichnet.

Wittekind, ein wahrhaftig grofser Mann — hielt ein Chor Sänger und Instrumentisten, wodurch er seine Heere zum Streit beflammte. Als das Christenthum in Sachsen eingeführt wurde, so war Otto der Erlauchte der erste, der die Kirchenmusik in seinen Staaten einführte. Der lateinische Gesang fand zwar lange Widerstand bey den Sachsen; endlich aber brach er doch durch unter den Herzogen aus dem Billungischen Stamme. *Heinrich der Löwe* verbesserte die Kriegsmusik, und führte nie seine Heere ins Schlachtfeld, ohne die muthenweckende Tuba. Er selbst blies die Trompete als Meister, und pflegte zu sagen: Ohne Sang gibts keinen Waffendrang. Und so ging es fort bis auf die Zeiten *Luthers*, dessen unsterbliches Verdienst um die Musik wir schon oben gezeigt haben. Den *Sachsen* haben wir den herzergreifenden *Kirchengesang* zu verdanken. Ehemahls war es durch ganz Deutschland Sitte, dafs nur die Chorherrn und Chorknaben sangen. Aber Luther behauptete mit vollem Rechte, dafs der Gesang ein Theil des Gottesdienstes sey; und von dieser Zeit an tönten alle Tempel von heiligen Hymnen wieder. Von Sachsen

aus verbreitete sich diese grofse Sitte durch ganz Deutschland; und ist in den neuesten Zeiten durch die Reformation der Katholiken allgemein geworden. Die Feinde Luthers pflegten zu sagen. „Luther hat uns mehr durch Sang als durch seine Lehre geschadet."

Moriz unterhielt ein vortreffliches Musikchor. Er führte die figurirte Kirchenmusik durch ganz Sachsen ein, legte Singschulen an, und gab ihren Vorstehern den Titel *Cantoren.* — Bis auf den heutigen Tag sind diese vertrefflichen Musikanstalten in Sachsen, und haben die gröfsten Musiker hervorgebracht, welche der Stolz Deutschlands und der Neid des Auslandes sind. Ja die Sachsen haben sich durch viele Jahrhunderte in der Musik so ausgezeichnet, dafs die Welschen unter dem Wort *Sassone* ganz Deutschland begreifen — ein Land das sie allein für ihre würdige Nebenbuhlerinn in der Tonkunst erkennen. Als Churfürst *August*, König von Pohlen wurde, da bekam die Tonkunst daselbst einen neuen Schwung und ihre bisherige Einfalt artete fast in persische Schwelgerey aus. Er verschrieb die gröfsten Sänger und Componisten aus Italien, und war einer der ersten, der den welschen Geschmack mit dem deutschen verflöfste. — Diese Verflöfsung ist von Augusts Zeiten an ein Hauptcharakter der deutschen Tonkunst worden. Es gehört daher ein grofser Kenner dazu, das Eigenthümliche des urdeutschen musikalischen Styls von der Vermischung mit dem welschen zu sondern.

Unter diesem prachtliebenden Könige wurden zuerst *Opern* nach welschem Geschmack aufgeführt, und zwar

mit gröſserer Pracht als in Italien selbst. Elephanten und Löwen sah man da nicht ausgestopft wie in Welschland, sondern in furchtbarer Wirklichkeit auftreten. Decorationen, Maschinerien, Flugwerk das alles erblickte man zum erstenmahl in Deutschland in seiner vollen Herrlichkeit. Nur war sein Orchester zu stark, und zu sehr durch einander gemischt, als daſs es gehörig hätte wirken können: man verglich es mit dem Tosen des Meeres, das die hülferufende Stimme des Nothleidenden verschlingt. Von dieser Zeit an bekam der Geschmack der Sachsen in der Tonkunst eine neue Richtung; denn alle übrigen Sachsen bildeten sich nach Dresden.

August II. behielt diesen Enthusiasmus für die Tonkunst. Die Opern dauerten in ihrer ungewöhnlichen Pracht fort, daſs sogar Welsche herbeyströmten, und mit heimlichem Neide den Fortgang der sächsischen Tonkunst anschielten. Unter seiner Regierung hat sich das Orchester immer mehr abgeglättet, und Stärke mit Anmuth zu vereinigen gelernt. Die gröſsten Componisten der Welt sind aus dieser Schule hervorgegangen, und zwar nicht bloſse Grübler und Krittler, sondern gründliche wahrhaft genialische Tonsetzer, die geradezu aufs Herz wirkten.

Die ersten Capellen Europens sind in diesem Jahrhunderte mit Sachsen besetzt gewesen. Sie, die Sachsen allein, können mit ganz Welschland, ohne das übrige Deutschland wetteifern. Wenn die Tonkunst einen

Tempel hätte, so müſsten folgende Büsten darin, als heilige Denkmähler aufgestellt werden.

Joh. Dav. Heinichen, groſs im *Kirchenstyl*, gröſser noch in der musikalischen *Theorie*. Sein Generalbaſs in der Composition ist bis auf unsere Zeiten, von allen gründlichen Musikern als ein kanonisches Buch verehrt worden. Er drang tief ins Wesen der Tonkunst ein, berechnete ihre feinsten Verhältnisse, zeigte die Mystik der gegenseitigen Bewegung, oder den *Motus contrarius*; lehrte die Bässe mit äuſserster Gewissenhaftigkeit beziffern; machte den Accompagnisten auf die Beugsamkeit aufmerksam, sich unter den Sang zu schmiegen, und gab die herrlichsten Grundsätze zur Setzkunst. Indessen blickt durch seinen Satz eine gewisse Aengstlichkeit durch, die seine allzu weit ausgebreiteten theoretischen Kenntnisse veranlassen muſsten.

Sebastian Bach. Unstreitig der Orpheus der Deutschen! unsterblich durch sich, und unsterblich durch seine groſsen Söhne. Schwerlich hat die Welt jemahls einen Baum gezeugt, der in einer Schnelle so unverwesliche Früchte trug, wie dieser Zedernbaum. *Sebastian Bach* war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigenthümlich, so riesenförmig, daſs Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmahl erreicht wird. Er spielte das *Clavier*, den *Flügel* und das *Cymbal* mit gleicher Schöpferkraft; und in der *Orgel* —— wer gleicht Ihm? wer war ihm je zu vergleichen? — Seine Faust war gigantisch. Er griff z. B. eine Duodezem mit der linken Hand und colorirte mit den mittlern Fingern dazwischen.

Er machte Läufe auf dem *Pedal* mit der äuſsersten Genauigkeit; zog die Register so unmerklich durch einander, daſs der Hörer fast unter dem Wirbel seiner Zaubereyen versank. Seine Faust war unermüdet und hielt tagelanges Orgelspiel aus. Er spielte das Clavier eben so stark als die Orgel und umschrieb alle Theile der Tonkunst mit atlantischer Kraft, der komische Styl war ihm so geläufig, wie der ernste. Er war Virtuos und Componist in gleichem Grade. *Was Newton als Weltweiser, war Bach als Musiker.* Er hat sehr viele Stücke gesetzt, so wohl für die Kirche als für die Kammer, aber alles in einem so schweren Style, daſs seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden. Seine *Jahrgänge*, die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äuſserst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind. Man stöſst da auf so kühne Modulationen, auf eine so groſse Harmonie, auf so neue melodische Gänge, daſs man das Originalgenie eines Bachs nicht verkennen kann. Aber die immer mehr einreiſsende Kleinheitssucht der Neueren, hat an solchen Riesenstücken beynahe gänzlich den Geschmack verloren. Eben dieſs läſst sich von seinen Orgelstücken behaupten. Schwerlich hat je ein Mann für die Orgel mit solchem Tiefsinn, solchem Genie, solcher Kunsteinsicht geschrieben, als Bach — aber es gehört ein groſser Meister dazu, wenn man seine Stücke vortragen will; denn sie sind so schwer, daſs kaum zwey bis drey Menschen in Deutschland leben, die sie fehlerfrey vortragen können. Eine Phantasie, eine Sonate, ein Concert oder figurirter Choral für die Or-

gal von *Bach* gesetzt, — hat gewöhnlich *sechs Zeilen:* zwey für das obere Manual, zwey fürs untere und zwey für das Pedal. Die Register sind meistens bemerkt, die man in der Geschwindigkeit zu ziehen hat. Das Pedal ist ungewöhnlich beschäftigt, und die Ligaturen, die laufenden Sätze und andere Verzierungen für die Orgel, sind so schwer gesetzt, dafs man oft stundenlang über einer Zeile nachdenken mufs. Ueber diefs hat öfters die linke und rechte Faust, Decimen- auch Duodecimen-Griffe, die nur ein Gigant herausbringen kann.

Bachs Clavier-Arbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke. Wie viel könnten unsere heutigen Clavierspieler von diesem unsterblichen Manne lernen, wenn es ihnen nicht mehr um den leichten Beyfall der Modeinsecten, als um den wichtigern grofser Kunstverständigen zu thun wäre! — Die Bachischen Stücke sind nicht Uebersetzungen aus andern Instrumenten, sondern wahre *Clavierstücke:* er verstand die Natur des Instruments ganz; seine Sätze stärken die Faust, und füllen das Ohr. Beyde Hände sind in gleicher Beschäftigung, so dafs nicht die linke erlahmt, wenn die rechte erstarkt. Auch hat er einen solchen Reichthum von Ideen, dafs ihm niemand als sein eigener grofser *Sohn* darin gleich kommt. Mit all diesen Vorzügen, verband Bach noch das seltenste Talent zur Unterweisung. Die gröfsten Orgel- und Flügelspieler durch ganz Deutschland haben sich in seiner Schule gebildet; und wenn Sachsen hierin noch bis diese Stunde einen merklichen Vorzug vor andern

Provinzen hat; so muſs es dieſs dem gedachten groſsen Manne allein verdanken.

Händel. Wieder ein Riese! Er war auf der Universität Halle geboren, und zeigte von Jugend auf ein ausserordentliches musikalisches Genie. Der erst gedachte groſse Bach war von Kindheit an sein vertrautester Freund. — Händel spielte die Orgel und das Clavier vortrefflich, und machte sich dadurch schon in seiner Jugend weit und breit bekannt. In seinem dreyzehnten Jahre setzte er schon eine Oper in Hamburg. Er reiste darauf nach Italien, und schrieb daselbst Opern und andere Stücke, die ungewöhnlichen Beyfall fanden. Auch besiegte er da den groſsen *Scarlatti* im Clavier; und hatte noch nicht 24 Jahre erreicht, so war sein Ruhm in Europa allgemein. Einige reisende Engländer nahmen ihn mit sich nach *London;* und hier war es, wo er endlich den Drehkreis fand, der weit genug für seinen Genius war. Er wurde daselbst königlicher Capellmeister, und spielte über funfzig Jahre lang eine Rolle, dergleichen wohl kein Musiker jemahls in England gespielt hat. Er wurde von den Britten fast angebethet, und erwarb sich ein sehr groſses Vermögen. In Westmünster unter den gröſsten Männern der Nation hat er jetzt sein Grab. Kein Musiker ist aber auch je in den Geist der Britten so tief eingedrungen, wie dieser. Zuerst studierte er die englischen Dichter mit dem gröſsten Eifer; dann setzte er einige ihrer besten Stücke in Musik. Alexanders Fest von Dryden hat seinen Ruhm auf immer befestigt. Dieses Stück wird alle Jahre noch in Lon-

don am *Cäciliatage* mit immer wachsendem Beyfall aufgeführt. Es ist einfach, erhaben und reich an Geniezügen. Händel hat den Geist des genialischen Dryden so ganz erreicht, daſs es seitdem kein Musiker wieder wagte, diese Meisterpoësie in Musik zu setzen.

Ramler hat einen deutschen Text unter diese Composition verfertigt, wodurch der Deutsche in den Stand gesetzt wird, selbst über den Ausdruck zu urtheilen. Auch die Cantate Cäcilia vom *Pope* hat Händel componirt, und fast mit gleichem Glücke. Pope reichte dem Tonsetzer nicht so reichen Stoff zu groſsen Gedanken dar wie Dryden, daher konnte auch Händel hier sein Genie nicht so äuſsern. Doch ist auch dieses Stück von den Engländern sehr gut aufgenommen worden, und wird noch heute öfters in London aufgeführt. Händel hat sehr viele Opern verfertigt — in welscher und englischer Sprache, wobey sein Beyfall bis ans Ende stieg. Der Geist seiner Opern hat etwas ganz Eigenthümliches. Diejenigen so er in Welschland setzte, sind bis auf einige Mienen deutscher Eigenheit ganz welsch. Die in England verfertigten haben sehr viel vom eigenthümlichen Charakter dieser Nation angenommen. Händel wählte zum Beyspiel oft ein allgemein beliebtes *Volkslied* und brachte es mit Verschönerungen und künstlichen Abwechslungen aufs Theater. Diesem Kunstgriff hat er die enthusiatische Verehrung zu danken, womit ihn die Britten bis ans Ende seiner Laufbahn belohnten; und noch jetzt behaupten sie, Händel überträffe alle Musiker, die jemahls gelebt haben.. Auch die *Kirchenstücke*, wel-

che Händel in London verfertigte, sind bis auf diese Stunde von keinem andern verdränget worden.

Händel war ein vortrefflicher Contrapunctist, doch opferte er niemahls das Genie der *Kunst* auf, wie man einigen seiner Landsleute mit Recht vorwirft. Auch seine *Kammerstücke*, sonderlich einige *Orgelsonaten* und *Fugen* werden sich erhalten, so lange noch wahrer musikalischer Geschmack in der Welt seyn wird. Händel war ein Mann von ungewöhnlicher Leibeskraft; einer der stärksten Esser in London und nie in seinem Leben krank. — Mit einem solchen Körper konnte ein solcher Geist Thaten thun! — Händel war z. B. fähig, stundenlang mit der gröſsten Force auf der Koppel zu spielen, ohne sich über Müdigkeit zu beklagen. Seine Faust war so weitgriffig wie Bachs seine; daher sind einige Sätze in seinen Orgelstücken so schwer heraus zu bringen. Auch die Theorie anderer Instrumente verstand Händel vollkommen. Kurz, er ist eines der ausgebildetsten Genies, die jemahls gelebt haben.

Gottfr. Aug. Homilius. Ein sehr gründlicher Kirchenstylist. Er verstand sonderlich die Kunst einen *Chor* zu setzen meisterhaft. Einfalt, Hoheit und Würde charakterisiren seine Chöre. Er sucht nicht ängstlich harmonische Gänge — und findet sie doch. Man fängt jetzt an, seine Arbeiten in Druck zu geben, und zwar eben zu gelegener Zeit: denn die Kirchenmusiker verfallen unter den Protestanten immer mehr. Homilius hat auch das Verdienst, manchen gründlichen Künstler gebildet zu haben, worunter gewiſs *Hiller* einer der ersten ist.

Wenn Homilius die Rosalien zu häufig braucht, so muſs man es mit dem Geiste seiner Zeit zu entschuldigen wissen. Noch vor dreyſsig bis vierzig Jahren konnte man die Wiederhohlung eines Satzes in einer andern Tonart gar wohl hören, und glaubte die Wirkung dadurch zu verstärken.

Lorenz Christoph Mizler von Kolof. M. Ph. Dr. der Arzeney Gel. Hofrath, Leibmedicus und Historiograph zu Warschau hielt sich mehrentheils in *Warschau* auf, spielte das Clavier sehr gut, und ist einer der berühmtesten deutschen musikalischen Schriftsteller. Seine *musikalische Bibliothek* war das erste deutsche Journal. Es ist in einem guten Tone und mit vieler Einsicht verfaſst. Mizler hatte die musikalische Geschichte gründlich studiert; nur ist seine Theoriewuth unerträglich. Er glaubte z. B. die mathematische Berechnung eines Stücks sey das Wesen der Tonkunst: dadurch wurden seine eignen Compositionen steif und geschmacklos, und schon bey seinen Lebzeiten zu Warschau, Leipzig und Dresden ausgepfiffen. Inzwischen gebühret Mizlern immer der Dank der Nachwelt, daſs er so viel rühmlichen Fleiſs auf die Theorie der Musik verwandte. Man kann noch heute sehr viel aus seinen Schriften lernen, wenn man Geduld genug hat, sich durch seine Spitzfindigkeiten hindurch zu arbeiten.

Joh. Gottfr. Müthel. Aus Bachs Schule; einer der ersten und tiefsinnigsten Orgel- und Flügelspieler. Seine Stücke haben ein ganz eigenthümliches Gepräge — dunkel, finster, ungewöhnlich modulirt, eigensinnig in den

Gängen, und unbeugsam gegen den Modegeschmak seiner Zeitgenossen. Aber eben dieſs originelle Gepräge seines Geistes verdient es, daſs ihn der Clavierist studiere, und sich dadurch an Mannigfaltigkeit des Vortrags gewöhne. Müthel selbst ist ein vortrefflicher Spieler, dem selbst Burney volle Gerechtigkeit wiederfahren lieſs, und der verdiente in der musikalischen Welt bekannter zu seyn, als er es wirklich ist. Allein er hüllt sich in seine Verborgenheit ein, und liefert uns nur von Zeit zu Zeit Concerte, Sonaten und andere Clavierstücke, welche mein Urtheil rechtfertigen.

Hiller. Musikdirector in Leipzig; der Lieblingscomponist der Deutschen. So sehr Hiller den welschen Gesang studierte; so studierte er doch noch weit mehr den deutschen, daher schneiden seine Gesänge so tief in unser Herz ein, daſs sie durch ganz Deutschland allgemein geworden sind. Welcher Handwerksbursche, welcher gemeine Soldat, welches Mädchen, singt nicht von ihm die Lieder: „Als ich auf meiner Bleiche etc." Ohne Lieb und ohne Wein etc, und verschiedene andre? Im *Volkstone* hat Hillern noch niemand erreicht. Er ist der erste, der nach Standfus komische Opern in deutscher Sprache auf die Bühne gebracht hat. Sein *lustiger Schuster* — seine *Jagd*; sein *Dorfbarbier*; sein Erntekranz, und mehrere andere Opern, haben allgemeine Sensation in Deutschland hervorgebracht. Es gibt kein Theater unter uns, wo sie nicht mehr als einmahl aufgeführt worden wären: und dieſs hat man nicht so wohl dem Texte, der oft ziemlich *naseweis* ist, sondern vielmehr dem herrli-

chen Gesange zuzuschreiben, womit Hiller diese Opern zu beseelen wuſste. Auch in der höhern Arie hat sich Hiller oft als Meister gezeigt. Wer kann z. B. das Stück: „Bild voll göttlich hoher Reitze etc.“ ohne Entzücken anhören? Auch seine *Chöre* sind gut bearbeitet, und zeigen einen Mann an, der die Tonkunst auf allen Seiten studiert hat. Da Hiller ungemein vieles schrieb, so wurde er sich oft sehr ungleich; das *Lied* aber gelang ihm immer. Er gab *Kinderlieder*, und mehrere Sammlungen von deutschen Gesängen heraus, die alle noch lange tönen werden, wenn schon tausend Modelieder verhallt sind. Auch als theoretischer Schriftsteller hat sich Hiller zu seinem Ruhme gezeigt. Er schrieb einige Jahre *musikalische Neuigkeiten*, die er zuletzt als eine Zeitung heraus gab, worin viel Geschmack und Kenntniſs herrscht. Durch dieses Blatt sind manche wichtige musikalische Bemerkungen unter uns in Curs gekommen. Hiller zeigte sich zwar als groſser Theoret; er setzte sich aber doch dem theoretischen Unfug entgegen, indem er uns mehr auf die Aesthetik der Tonkunst aufmerksam machte. Schade daſs seine Zeitung nicht fortgeſetzt worden! Sein wichtigstes Werk ist seine vortreffliche „*Anweisung zur Singkunst*“, die er mit den nöthigen Mustern zu Leipzig in Quart heraus gab. Sein Styl ist schön und sachgemäſs; die Grundsätze sind von den gröſsten Meistern, und aus eigner Erfahrung abgezogen; die Beyspiele nach den Bedürfnissen unsrer Nation gewählt, und auch auf den Choralgesang ausgedehnt. Wenn man damit verbindet, was *Vogler* über die Bildung der Stimme gesagt hat; so

besitzen wir Deutsche in diesem Fach etwas Vollständiges, womit wir dem Auslande Trotz biethen können. Hiller hat nach diesen Grundsätzen eine *Singschule* in Leipzig angelegt, woraus bereits die gröſsten Sänger und Sängerinnen hervorgegangen sind.

Johann Gottfried Walter. War Musikdirector in Weimar. Er spielte die Orgel meisterhaft, und setzte ein paar *Kirchen-Jahrgänge* mit vieler Gründlichkeit. Was ihn aber am meisten berühmt machte, war sein musikalisches *Lexikon.* Vor ihm hatte noch niemand ein Buch dieser Art geſchrieben. Es ist für seine Zeiten ungemein reichhaltig, und auch heutiges Tags noch ein unentbehrliches Hülfsmittel, sonderlich was den historischen Theil der Musik betrifft. Die Ausländer, vorzüglich Martini, sprechen mit vieler Achtung davon. Es wäre zu wünschen, daſs dieses Buch von einem *Hiller* oder *Forkel* wieder neu aufgelegt, und mit den nöthigen Vermehrungen bereichert würde. An Hülfsmitteln fehlt es uns jetzt ganz und gar nicht, da Rousseau, Mizler, Marpurg, Gerbert, Forkel und andere, vortreffliche Beyträge dazu geliefert haben. Walters Sohn war einer der besten Organisten Deutschlands, sonderlich ein Meister im *Pedal;* nur verkünstelte er den Choral zu sehr. Er war lange Musikdirector in Ulm, und starb zur Weimar in seiner Vaterstadt.

Scheibe. Ein groſser Theoret, und ein vortrefflicher Setzer. Er wurde Capellmeister in Copenhagen, und lieferte manches Werk, das auf Unsterblichkeit Anspruch macht. Wenige Tonsetzer wuſsten das *Recitativ* so meisterhaft

zu bearbeiten wie er; auch seine *Arien* sind reich an lieblichen Gängen, und seine *Chöre* volltönig und stark. Die von ihm gesetzten Italiänischen Opern erhielten nicht so viel Beyfall, weil er vielleicht nicht Stärke genug in der italiänischen Sprache besaſs. Dagegen ernteten seine *deutschen* Stücke allgemeines Lob. Die gröſsten Dichter, Klopstock, Gerstenberg, Schlegel und mehrere, lieferten ihm Poesien, die er mit vielem Ausdruck in Musik setzte. Seine Ariadne auf Naxos, und Cephalus und Procris, sind seine Meisterstücke. Er setzte auch viel für die Kirche, mit echtem Verständnisse des Kirchenstyls. Nebstdem besaſs er eine ausgebreitete Gelehrsamkeit, besonders in der schönen Literatur: daher ist sein Styl mehr als correct, er ist ſchön. Wir besitzen einen reichen Vorrath musikalischer Schriften von ihm, welche den tiefen Forſcher in der Tonkunst, wie den Mann von richtigem Geschmack verrathen. Der unsterbliche *Lessing* hielt ihn für den besten musikalischen Schriftsteller Deutschlands. Er verbreitete sich über alle Zweige der Tonkunst. Seine *Anleitung* zur *musikalischen Setzkunst*, wovon er kurz vor seinem Tode den ersten Band in Quart herausgab, ist das Resultat eines vieljährigen tiefen Forschgeistes. Schwerlich ist auch über dieses groſse Thema ein besseres Werk geschrieben worden! Wie sehr muſs man es daher beklagen, daſs der Tod des vortrefflichen Mannes diese unschätzbare Arbeit unterbrach! Kurz *Scheibe* war einer der gelehrtesten Musiker unsers Jahrhunderts! Was ist der hoch berühmte Doctor der Musik Burney gegen einen Scheibe?

Schweizer. Einer der berühmtesten und beliebtesten Tonsetzer der neuern Zeit. Er vereinigt tiefe Gründlichkeit mit ungemeiner Anmuth; ja sein Geist verräth in seinen Arbeiten einen gewissen Hang zur Gröſse, der seine Stücke vor vielen andern auszeichnet. Nachdem er sich zuerst durch verschiedene kleinere Arbeiten berühmt gemacht hatte, so trat er endlich mit Wielands *Alceste* auf, und der laute Beyfall unsers Volks rauschte ihm zu. Er hat nicht nur seinen Dichter vollkommen erreicht, sondern ihn in mancher Stelle an Empfindung und Ausdruck hinter sich gelassen. Wie unnachahmlich schön ist es nicht ausgedrückt, wenn Alceste wimmert: „O meine Kinder! meine Kinder!" o und welche neumodische welsche Arie kann mit der Alceste aus G. verglichen werden? das Wetteifern der obligaten Violinen mit dem Gesange thut die herrlichste Wirkung. Auch seine Chöre sind voll Pracht und Würde. Sein Geschmack ist nicht neu; dem ungeachtet pflückt er nur so viel Blumen aus den modernen musikalischen Beeten, als die Gründlichkeit seines Geistes vertragen kann. Seine zweyte ernsthafte Oper *Aurore*, ebenfalls von Wieland poesirt, ist eben so schön und reich an Geniezügen: was er aber im *komischen* Felde gearbeitet hat, ist ihm nur halb gelungen; denn Schweizers Geist ist zu groſs für die musikalische Hanswurstias. Seine ersten Opern sind indessen die Lieblingsstücke auf den ersten Theatern Deutschlands. Alle Freunde der Tonkunst bedauern es gewiſs mit uns, daſs unser vor-

trefflicher Schweizer, aus Hang zum bequemen Leben viel zu wenig arbeitet.

Naumann. Ein geborner Sachse und jetziger Capellmeister in Dresden. Er hat sich plötzlich durch ein echtes Meisterstück der musikalischen Welt angekündigt. König *Gustav III.* liefs nähmlich eine Oper in schwedischer Sprache verfertigen, *Cora* betitelt, und Naumann setzte sie mit solchem Glück in Musik, dafs sie nicht nur in Schweden, sondern in der ganzen musikalischen Welt Nachgefühl erregte. Naumann in Dresden legte einen deutschen Text darunter, in Leipzig wurde darauf diefs grofse Werk mit allgebührender Pracht herausgegeben. Tiefe Modulationen, und neue Harmonien fucht man hier vergebens, wiewohl der Satz krystallrein ist; aber die Melodien sind desto lieblicher, und haben so sehr das Gepräge der Neuheit und der Grazie, dafs man nichts damit vergleichen kann. Man schwimmt im Wonnegefühl dahin, wenn man die drey Schwestern im Sonnentempel, begleitet vom Hauche der süfsesten Blasinstrumente, *singen* hört. Die Recitative sind sehr gut bearbeitet, und die Arien schmelzend. Wenn Venus einen Capellmeister brauchte, so würde sie gewifs einen Naumann wählen; so ganz in Liebe getaucht sind seine Gesänge. Nur artet er meinem Gefühl nach zu oft in Weichlichkeit, manchmahl gar in Wollust aus. Seine Töne verflöfsen sich gleichsam im Blute des Hörers, und reitzen zum sinnlichen Genusse. Inzwischen mufs man das für eine Folge vom Temperamente des Tonsetzers halten, denn *jedes Werk ist des Meisters Nachbild.* Nau-

mann versteht die Kunst, blasende Instrumente am gehörigen Orte zu benutzen, weit besser als man es bisher von den Sachsen gewohnt war. Er hat noch verschiedenes für die königliche Bühne in Stockholm gearbeitet, womit aber der König sehr karg thut. Einige *Lieder*, die wir vom ihm besitzen, sind ganz vortrefflich geschrieben, sonderlich die Verliebten. Kurz, niemand versteht das Amoroso heutiges Tags besser, als der holde so ganz in den Geist unsrer Zeit versunkene Naumann. Hingegen kann man mit vollem Rechte behaupten, daſs ihm bey diesem Studium des Anmuthigen, das Erhabene fast nie gelingen kann.

Georg Benda. Nicht nur der Gröſste unter allen seinen Brüdern, sondern einer der ersten Tonsetzer, die jemahls gelebt haben — einer der Epochenmacher unsrer Zeit! Er ist gründlich ohne pedantische Genauigkeit, hoch und niedrig, ernst und witzig; im Kirchen- im Dramatischen- und Kammerstyle gleich vortrefflich. Seine melodischen Gänge sind ganz besonders einschmeichelnd für jedes gebildete Ohr, nur blickt zuweilen die ängstliche Miene der Kunst hervor; daher sind seine Arien nicht alle gut auswendig zu lernen. Hingegen sind seine Recitative und Chöre so meisterhaft bearbeitet, daſs er hierin fast das Perihelium der Kunst erreicht hat. Wie unerreichbar sind die Chöre in seinen Opern, vorzüglich in Romeo und Julie! In welche Zauberlabyrinthe geflochten sind seine Duette und Terzette, wie meisterhaft weiſs er die Worte des Dichters zu invertiren! Wenn Rousseau in seinem musikalischen Wörter-

buch sagt: *der Text ist in der Hand des Componisten eine Pomeranze, die er so lange drückt, bis ihr der letzte goldne Tropfen entträufelt;* so hat diess schwerlich je Einer besser gezeigt, als Jomelli und Benda.

Benda hat noch diess ganz Eigene, dass er gegen das Herkommen, den Contrapunct auch im *dramatischen* Style anwendet. Er braucht z. B. das Allabreve und Fugenartige mehr als einmahl, und immer mit ausnehmender Wirkung. Auch als Erfinder hat er sich rühmlichst gezeigt. Er war in Deutschland der erste, der die musikalischen oder declamatorischen Dramen in Aufnahme brachte, und die Sprache des Schauspielers durch seine Zaubermelodien hob. Diese seine grosse Erfindung ist unter dem Nahmen *Melodram* bald in ganz Europa mit allgemeinem Beyfall aufgenommen worden: auch diese herrliche Idee ist also von ihm auf deutschen Boden verpflanzt worden. Durch sie ist die Würde der Declamation auf den äussersten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage; jedes Comma, jeder Ruhepunct, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung; jedes aufbrausende oder sinkende Gefühl des Declamators; jede kaum merkliche Verflössung der Rede wird durch diese Art der Tonkunst ausgedrückt. Zuweilen stürzt auch die musikalische Begleitung in die Rede selber, aber nicht sie zu ersäufen, sondern sie auf ihren Fluthen zu tragen. Benda's Meisterstücke dieser Art, sind seine *Medea*, und *Ariadne auf Naxos.* In beyden Melodramen sind die Gedanken und Empfindungen des Dichters so ganz durch die Musik ausgedrückt,

dafs auch der geizigste Hörer befriedigt vom Parterre, oder aus der Loge geht. Die *Eröffnungen* zu diesen neuen Schauspielen, und die darin vorkommenden *Märsche*, sind einzig in ihrer Art. Alle bis jetzt in Gang gebrachten musikalischen Bewegungen hat Benda in diesen Dramen angebracht. Und doch ist alles so leicht gesetzt, dafs nur mäfsige Fertigkeit dazu gehört, um es schicklich vortragen zu können. Hang zur *süfsen Schwermuth* scheint indessen doch der Hauptcharakter Bendas zu seyn: daher gelingen ihm Stellen dieser Art immer vor allen andern. Das *Entsetzliche* und *Schauervolle* aber liegt nicht so ganz in seiner Sphäre. Er würde also auch nicht zu einem vollen musikalischen Ausleger *Shakespear's* taugen. Seine Phantasie ist nicht wild, sondern dem Scepter der Vernunft unterthan. Sein Wiz buhlt nicht durch Harlekinaden um den Beyfall des Publicums; sondern er zeigt sich nur durch die liebliche *Ausbildung* seiner musikalischen Ideen. Sein Colorit ist nicht blendend, aber äusserst lieblich, und warm wie sein Herz. Auch das *Naive* gelingt ihm ausnehmend; nur das Groteskkomische mifslingt ihm immer. Den Gesang hat er mit grofser Kraft und Wirkung studiert. Eine Stimme von *mäfsigem* Umfange kann im Vortrag einer Bendaischen Arie glänzen.

Auch in *Kirchenstücken*, hat sich dieser grofse Mann ausgezeichnet. Wir besitzen ein paar Kirchen-Jahrgänge von ihm, die es dem ganzen Deutschland beweisen, wie stark Benda im kirchlichen Pathos war. Wo es in unserm Vaterlande Kirchenmusik gibt, da sind auch seine

Cantaten aufgeführt worden. Selbst in den kleinsten musikalischen Städten; auch auf Dörfern, wo man nur einigermaſsen Musik kennt, ist Benda bekannt. Nur muſs man bedauern, daſs er die Discantstimme bisweilen viel zu hoch gesetzt hat, als daſs man sie überall heraus bringen könnte. Das D z. B. gehört schon zur Leiter der Stimmen von groſsem Umfang.

Und doch ist mit allem Gesagten das Verdienst des groſsen Mannes noch nicht erschöpft. Er setzte auch verschiedene *weltliche Cantaten* in Musik. Wen reiſst nicht seine *Lalage* von Kleist zum Entzücken hin? Thränen stürzen, wenn die Stelle beginnt: Nur einen Druck der Hand etc. und endlich der Seufzer, mit dem das Stück schlieſst, das wimmernde *Lalage!* durchschneidet Mark und Bein. Auch die *Clavierstücke* dieses Meisters sind trefflich gerathen, und beweisen, daſs sein groſser Geist in verschiedenen Stylen mit Glück zu arbeiten wuſste. Und diesen groſsen Beyfall behauptet nun Benda seit dreyſsig Jahren, nicht in abnehmender, sondern in immer steigender Gradation. Welch einen Glanz verbreitet nicht dieser unsterbliche Mann auf die musikalische Geschichte unsers Vaterlandes!

Schuster, aus Dresden gebürtig, jetzt Capellmeister in Neapel. Schon im fünf und zwanzigsten Jahre trat er als Nebenbuhler des groſsen Jomelli's auf, und rang ihm selbst in Neapel durch eine Oper den Preis ab. Sein Satz ist kühn und feuervoll. Er verbindet welschen Melodienschwung mit deutscher Gründlichkeit, und macht nicht immer Verbeugungen vor dem Modege-

schmack unsrer verdorbenen Zeitgenossen. Er steigt zwar manchmahl zum Hörer herab; aber noch öfter zieht er ihn zu sich hinauf. Er liebt mehr den simpeln, als den krausen Gesang. Seine Instrumenten-Begleitung ist feurig, ohne den Gesang zu übertäuben. Seine Modulationen sind kühn und überraschend; seine Arienmotive neu und eindringend. Seine *Duette* bearbeitet er mit Graunischem Genie. Nur vernachlässigt er zuweilen seine *Chöre*, die oft mehr brausen und toben, als durch richtige Harmonien auf den Hörer wirken. Schusters Ruhm ist in Neapel, Rom, Mantua, Florenz und Turin so verbreitet, daſs ihn die Welschen selbst unter die ersten Tonsetzer der Zeit erhoben haben. So vortrefflich er im Opernstyl ist, so behaupten doch die Italiäner, daſs er im Kirchenstyle noch trefflicher sey. Er hat für den letzten Papst, einen groſsen Kenner der Tonkunst, ein *Oratorium* verfertigt, wofür er tausend Zechinen, nebst einer goldenen mit Brillianten besetzten Uhr erhielt. Dieser Umstand ist desto merkwürdiger, da Schuster ein Lutheraner ist. Er hat zugleich das *Fortepiano*, auf welchem er groſser Meister ist, in Italien eingeführt, und dem stolzen Welschen die Manier gewiesen, dieſs Instrument zu behandeln. Schuster arbeitet schon seit vier Jahren an einer deutschen Oper, wozu ihm ein berühmter Dichter den Text geliefert hat. Wenn diese erscheint, so wird ihn Deutschland noch mehr kennen, und ihn so hoch schätzen, als ihn bereits das Ausland schätzt.

Rolle. Hat sich durch seine Kirchen-Jahrgänge, Cantaten, Oratorien, Motetten, Orgel- und Clavierstücke,

weltberühmt gemacht. Aeuſserste Präcision des Satzes, Ernst und Würde im Ausdruck, herrliche Bässe zeichnen seine Musik aus. Seine Recitative sind mit vieler Kunst bearbeitet, und seine Chöre voll Hoheit.

Abraham auf Moria, und *Lazarus*, von dem innigen warmen Dichter Niemeyer verfertigt, sind seine Meisterstücke. Besonders kann man seinen Lazarus nicht anhören, ohne von der entzückenden Hoffnung der Auferstehung durchdrungen zu werden. Nur haben es die Hyperkrittler tadeln wollen, daſs er Jesum singend eingeführt hat. Allein fürs erste muſste er hier dem Dichter folgen; und zweytens, ist aus der Geschichte gewiſs, daſs Jesus in seinem Leben wirklich gesungen hat. Kurz vor seinem Leiden stimmte er den gewöhnlichen *Lobgesang* an, der nach einer damahls bekannten Melodie von allen gottesfürchtigen Juden mehrmahls gesungen zu werden pflegte. Wer kann es also einem Rolle verargen, wenn auch er Christum — und zwar mit aller ihm möglichen Würde singen läſst? — Sonderlich ist Rolle ein groſser Meister in der Bearbeitung der *Fugen*, und diejenige Fuge, welche im Lazarus vorkommt, verdient unter die ersten Stücke dieser heutiges Tags so verkannten Musikart gesetzt zu werden. Auch die Clavierstücke von diesem Meister haben viel Werth; doch ist er hierin von manchem andern übertroffen worden.

Neeſe. Einer der gründlichsten und gefälligsten Tonsetzer unserer Zeit. Er hat sich durch komische Opern, Lieder, Clavierstücke, — am meisten aber durch die in Musik gesetzten Klopstockschen Oden bekannt ge-

macht. Letztere Arbeit war in der That ein kühnes Unternehmen, und es ist ihm herrlich gelungen. Die Melodien sind meist dem groſsen Geiste Klopstocks angemeſſen, und drücken seine tiefe, schwermüthige Empfindung ganz vortrefflich aus. *Bardale*, die *Sommermondnacht*, die Elegie *Salmar* und *Selma*, und das Stück aus dem Ossian: „*Komm zu Fingals Feste*" zeichnen sich vor andern aus. Nur gelingen ihm die Stellen, wo sich der hohe Odenschwung des Dichters am meisten zeigt, nicht so gut — wie die schwermüthigen und zärtlichen Stellen. Neefes Satz ist sehr rein, und seine Melodien sind oft zauberischschön. In der Wahl der Tonarten ist er sehr glücklich, indem er es tief fühlt, daſs ein jedes gutes Gedicht seinen eigenen musikalischen Ton hat. Z. B. das vortreffliche Klopstocksche Gedicht an *Zidly*, wo er sie schlafend antrifft, würde in allen chromatischen Tönen verlieren; da es hingegen in diatonischen Tönen, etwa in *Es*dur, sonderlich in *As*dur seine volle Kraft erhält. Die Lieder von diesem Tonsetzer sind äuſserst sangbar, und von ungemein reitzenden Melodien: sie verdienen sehr, unsern Sängern und Sängerinnen aufs Flügelpult gelegt zu werden. Noch muſs ich die Bemerkung hinsetzen, daſs Neefes Klopstocksche Oden und Lieder auf einem guten Clavierkord am besten vorgetragen werden können, weil man hier die gefühlvollen Stellen — das Seufzende, Klagende, Weinende, die sanften Uebergänge, die Träger und Mitteltinten am besten ausdrücken kann. Die komischen Opern von diesem Meister enthalten zwar manche schöne Stelle, zeigen

aber doch, daſs Neefes Geist nicht für das komische Theater gemacht ist. Mir däucht, Neefe würde als Kirchen-Componist am meisten glänzen. Leider ist aber seine jetzige Bestimmung seinem Geiste nicht angemessen. Er hält sich als Musikmeister bey der Seilerschen Schauspielergesellschaft auf. — Neefe zeichnet sich auch dadurch vor vielen Musikern aus, daſs er sehr gut deutsch schreibt. Man hat im deutschen Museum, und in andern deutschen Monathschriften, einige Abhandlungen über musikalische Gegenstände von ihm, die ungemein gut und gründlich geschrieben sind.

Wolf, Capellmeister in Weimar, zeichnet sich mehr durch tiefe Gründlichkeit als durch Geniuskraft aus. Er ist ein sehr guter Clavierspieler, hat einen äuſserst reinen und genauen Vortrag, bleibt sich immer gleich, wird aber nie feurig. Seine Clavier-Concerte erfordern einen starken Spieler; doch sind wenig gewagte Stellen darin. Wolf hat auch einige Cantaten von unserm *Herder* in Musik gesetzt, die viel Geschicklichkeit zum Heldenstyle verrathen. Seine Chöre sind voll, stark, harmoniereich: nur sind seine Arien nicht sangbar genug; auch verstöſst er zuweilen wider das Eigenthümliche der begleitenden Instrumente. Unter seiner Anführung hat sich das Weimarsche Orchester sehr gut ausgebildet.

Steinhard, ist einer unserer besten Flötenspieler, und seine Frau eine sehr correcte Sängerinn. Auch fehlt es daselbst nicht an guten Violinisten, und Blas-Instrumentisten, weil der jetzige Herzog sehr viel Geschmack hat, und sein Geheimerath, der berühmte *Göthe*, alles

dazu beyträgt, um die Musik an diesem Hofe immer glänzender zu machen. Ueberhaupt kann man sagen, daſs der Enthusiasmus für die Musik in Sachsen allgemein ist. Personen vom allerersten Range treten in öffentlichen Concerten auf, und wetteifern mit Virtuosen. Die letzt verstorbene Churfürstinn von Sachsen schrieb unter dem Nahmen *Ermelinda* eine sehr artige Oper, dabey sang sie und spielte den Flügel gut. Graf Brühl, und mehrere Groſse des Hofs haben sich als Meister auf dem Claviere ausgezeichnet; und es gibt heutiges Tags wenige sächsische Damen von Bildung, welche nicht auf dem Fortepiano, oder im Gesang brillirten.

Echt deutsche Gründlichkeit, mit zarter gefälliger Melodie vereint, ist im Durchschnitt genommen der Hauptcharakter der jetzigen sächsischen Musik. Nur scheint sie durch den überhandnehmenden Operettengeschmack, der beynahe an Manie gränzt, seit einiger Zeit ins Kleine und Tändelnde ausarten zu wollen. Durch die Erfindung des *Notendrucks*, wodurch sich *Breitkopf* unsterblich gemacht hat, können nunmehr die besten Stücke schnell in Umlauf gesetzt werden, und der musikalische Geschmack verbreitet sich weit leichter. Als vormahls alle Stücke gestochen wurden, waren sie sehr kostbar. Durch den Notendruck aber erhält man jetzt für einen Louisd'or, was man ehemahls mit mehrern kaum erkaufen konnte. Auch sind die gedruckten Noten jetzt so schön, rein und deutlich, daſs sie mit den besten gestochenen in Paris, London, Berlin und Nürnberg wettweifern.

Pfalz-Bayersche Schule.

Es ist schon oben einmahl erwähnt worden, dafs die Herzoge und Churfürsten von Bayern von jeher grofse Verdienste um die Musik hatten, und dafs die Nation überhaupt ungemein musikalisch sey. Jeder Reisende, der Ohr und Herz mitnimmt, wird diefs mit Vergnügen bemerken, wenn er Bayern, diese ehrwürdige graue Provinz durchreist. Alles singt und klingt unter ihnen, und selbst ihre so verschriene rauhe Sprache wird im Munde eines Bayerschen Mädchens, wenn sie ein Volkslied singt, sonor und lieblich. Besonders zeichnet sich der Bayersche Gesang durch den ungewöhnlich schnellen Gebrauch der Zunge aus, da sie im Stande sind, jede Note des geflügeltesten Läufers mit einer Sylbe zu belegen, das Drollige, Burleske, Niedrigkomische — drückt keine Nation besser aus, als der Bayer und Salzburger. Von den Herzogen von Bayern in den ältesten Zeiten, in Absicht auf ihr musikalisches Verdienst, ist bereits das Nöthige erinnert worden. Auch die Churfürsten dieses Hauses behielten den Enthusiasmus für die Tonkunst bey. *Maximilian Emanuel*, einer der gröfsten deutschen Helden, unterhielt ein sehr wohl eingerichtetes Orchester, und beförderte vornehmlich die Kirchen-Musik.

Jedes Kloster in Bayern hat wieder seinen eignen Musikchor, wo oft herrliche im wahren Kirchenstyl geschriebene Stücke zum Vorschein kommen. Die vielen Kirchen in München tönen Jahr aus Jahr ein von Liedern und Hymnen wieder: und viele dieser Anstalten zur Aufnahme der Tonkunst hat Bayern diesem wahrhaft grofsen Churfürsten zu verdanken. Die vielen Kriegsunruhen in welche er sich verwickelte, machten ihn zwar weniger empfänglich für die stillen Freuden der *Tonkunst*; allein seine weisen Verordnungen zur Aufnahme derselben dauerten indefs doch mitten unterm Kriegsgetümmel fort. Auch in den übrigen Städten, selbst in den Dörfern seines Landes, verbreiteten sich diese wohlthätigen Anstalten. Man hört seit dieser Zeit, auf den geringsten Dörfern in Bayern, nicht selten guten Gesang, von den Bewohnern des Dorfes mit Instrumenten begleitet. Der Kirchenstyl durch ganz Bayern hat vor andern deutschen Provinzen noch das meiste von seiner alten Würde und Hoheit beybehalten. Hierzu tragen die trefflichen Discant- und sonderlich Bafs-Stimmen, die man in Bayern in ungewöhnlicher Tiefe und Stärke antrifft, gewifs sehr vieles bey.

Kaiser Carl VII. aus dem Hause Bayern, vereinigte noch *Pracht* mit allen diesen Eigenschaften. Er unterhielt gegen zwey hundert der trefflichsten Musiker, und weil er ein Freund der Welschen war; so verschrieb er viele Sänger, auch Componisten und Concertmeister aus Italien. Dadurch bekam der musikalische Geist der Bayern eine etwas andere Richtung. Man nahm sehr vie-

les vom welschen weichen Gesang an, ohne das Eigenthümliche der Nation dabey aufzuopfern. Inzwischen muſs man doch gestehen, daſs der Bayersche Nationalgeschmak überhaupt mit dem welschen bis zur Täuschung sympatisirt: daher fällt es oft bis zur lauten Lache auf, wenn man einen drolligen Bayerschen Text mit dem welschen süſsen Gesange, oder einer schmelzenden welschen Melodie absingen hört. Carl der VII. war selbst ein Kenner der Tonkunst. Er spielte den Flügel und die Violine mit ziemlicher Fertigkeit, und soll selbst einige Stücke in Musik gesetzt haben; — die man natürlicher Weise lobte, weil er Kaiser war. Die traurigen Schicksale dieses Kaisers, da er fast bis ans Ende seines Lebens ein Flüchtling war, und München dem Feinde preis geben muſste, haben das Leben und Weben der Musik in Bayern in ziemliche Stockung gebracht. Die groſsen Virtuosen verloren sich nach und nach, und das Freudengejauchz der Bayern wandelte sich in Jammergeheul.

Nach dem Tode dieses weisen aber unglücklichen Kaisers kam sein Sohn, der fromme *Maxmilian Joseph* an die Regierung. Kaum hatte er Frieden mit seinen Feinden geschlossen, so kehrte die verscheuchte Harmonia mit ihrem Gefolge in seine Staaten zurück. Dieser Churfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viol de Gamb als Meister, strich in seinen meisten Concerten immer die Violine mit, und setzte einige Kirchenstücke auf, die im besten Geschmack geschrieben sind. Da er so ganz für die Andacht gestimmt war, so

weihte er seine Musik auch ganz der Religion. Er stellte gar bald sein Orchester wieder her, und setzte den italiänischen Capellmeister *Tozzi* darüber, der aber über weit gröſsere Leute zu befehlen hatte, als er selbst war: denn Tozzi setzte nur mittelmäſsig, verstand aber doch die Kunst sehr wohl, Sänger abzurichten. Da der Churfürst ein ekstatischer Verehrer des Gesangs war; so unterhielt er immer die vortrefflichsten Sänger und Sängerinnen an seinem Hofe, worunter sich die ersten Castraten der damahligen Zeit befanden. Da aber diese zur welschen Schule gehören, so übergehen wir sie, und bleiben bey der deutschen stehen. Unter diesem Churfürsten zeichneten sich folgende Musiker aus:

Joseph Michel. Ein Componist von vielem Kopfe. Da er bloſs für den Hof arbeitete; so sind von seinen Stücken nur wenige unter das Publicum gekommen. Er übertraf in der Setzkunst den Tozzi weit, setzte Opern und Kirchenstücke mit viel Geschmack und Gründlichkeit, und zeigte sich auch im Kammerstyle auf der vortheilhaftesten Seite. Sein anmuthiger lichter Geist ist auch in seinen Compositionen sichtbar. Seine Sätze sind nicht mystischdunkel — wie Orakelsprüche aus dem Munde eines kupfernen Götzen gedonnert; aber leicht und allgemein verständlich. *Musikalischer Gemeinsinn* ist der Hauptzug in seinem Charakter; darum war er ein allgemein beliebter Componist. Er hat späterhin auch einige deutsche Singstücke verfertigt, wo sein Geist höhern Schwung nahm, und mehr Deutschheit auszudrücken suchte. Zwar hielt sich Michel einige Jahre in Italien

*Tozzi, Antonio 1785–89 in München

auf, behielt aber doch seinen Nationalzuschnitt so bey, dafs der Bayersche Musikgeist in allen seinen Stücken durchblitzt. In seinen Kammerstücken ist leichter Flufs, und viel Instrumentaleinsicht. Kurz, wenn Michel auch kein Originalgenie war; so besafs er doch treffliche musikalische Anlagen.

Johann von Kröner. Erster Concertmeister des Churfürsten, und zugleich Lehrer des Prinzen in der Violine. Der Churfürst stand gewöhnlich neben ihm, wenn eine Symphonie aufgeführt wurde, und spielte mit ihm die Violine. Kröner war ein ungemein guter Ripienist, nur verstand er die Kunst nicht, ein Orchester mit Vortheil zu lenken; daher ging es hier oft sehr anarchisch zu. Der Churfürst sah den Unfug wohl, aber er steuerte demselben aus Güte des Herzens so wenig, als er dem politischen Unfug seiner Minister steuerte. Dieser Kröner zeichnete sich auch im Sologeigen besonders aus: er hatte einen ungemein insinuanten Strich, kurz, aber niedlich; nur fiel er dadurch zu sehr ins Gepitzelte, und nie gelang es ihm, das Mark aus der Geige zu hohlen. Das Tempo-rubato wufste er meisterhaft anzubringen, nur ging er mit dieser Kostbarkeit zu verschwenderisch um, und brachte dadurch nicht selten den Begleiter aus der Fassung. Er liebte mehr den komischen, als den ernsthaften Vortrag.

Reuner, ein grofser *Fagotist*, gleich stark im Presto, wie im zerschmelzenden Adagio. Sein Ton war rein und voll, und sein Geschmack sehr delicat. Nur vermied er nicht immer das Knarren und Brummen der tiefen Töne,

wobey man oft glaubte, zwey verschiedene Spieler liessen sich hören; ein schlechter und ein guter. Er setzte seine Concerte und Sonaten meist selbst, mit Einsicht und Geschmack, und trug sie trefflich vor. Er gehörte unter die ersten Verbesserer dieses ehemahls so widrigen Bassinstruments in Europa. Seine eigensinnigen Urtheile über die Musik, und sein massiver Bayrischer Charakter, verdunkelten seinen Ruhm in etwas.

Secchi, der süsseste liebenswürdigste Hautboist seiner Zeit. Die Töne seufzten unter seinen Lippen aus seiner schönen jugendlichen Seele, und ergossen sich in sein Zauberinstrument. Er spielte nicht, er *sang*. Schwierigkeiten brachte er niemahls vor, denn sein Studium war Grazie. Die Mitteltinten, das Halten und Sinken der Töne, der wollüstige Uebergang von einer Ausschweifung ins Hauptmotiv; die kleinen Verzierungen, und sonderlich seine meisterhaften Cadenzen, — rissen alle Hörer mit sich fort. Er war in der Begleitung wie im Solo gleich stark, und der geschickteste Sänger hatte oft genug zu thun, noch neben ihm zu glänzen.

Zu bewundern war es, dass unter diesem Churfürsten nie ein grosser Orgel- oder Clavierspieler sich auszeichnete. Nur da und dort fand man in den Klöstern einen Mönch oder Priester, der die Orgel zu behandeln wusste; aber an seinem Hofe gab es kaum erträgliche Klimperer. Die Damen des Hofs pflegten gemeiniglich den Flügel bey Concerten zu begleiten; Solospieler aber hörte man nie, ausser wenn sich Fremde hören liessen. Die verwitwete Churfürstinn von Sachsen war die erste,

die ein Spathsches Fortepiano von Regensburg verschrieb, und dadurch dem Geschmack fürs Clavier in etwas aufhalf. Nach dem Tode des Churfürsten wurde die Pfalz mit Bayern vereinigt, und das groſse Mannheimer Orchester schmolz dadurch mit dem Bayerschen zusammen — so daſs es jetzt eines der ersten Orchester der Welt ist.

Schon in den ältesten Zeiten, waren die Pfalzgrafen am Rhein groſse Verehrer der Tonkunst. Wenn nicht die berühmte Heidelberger Bibliothek durch das kläglichste Schicksal nach Rom gekommen wäre so würden wir Documente genug finden, welche die älteste Geschichte der Tonkunst in diesem Hause erläuterten. Soviel weiſs man indessen doch gewiſs, daſs gleich nach den Zeiten der Reformation, als die Pfalzgrafen zur protestantischen Kirche übertraten, sehr schöne Anstalten zur Aufnahme dieser Kunst gemacht wurden. Man stellte in Städten und Dörfern Cantoren und Vorsänger an, welche die Jugend im Choralgesang unterrichten, und die deutschen Lieder im Lande allgemein machen muſsten. Als die Fürsten dieses Hauses noch in Heidelberg residirten, hatten sie immer ein Musikchor um sich. Man liest es in der altdeutschen Geschichte mit Vergnügen, wie die alten Pfalzgrafen mit ihren Prinzen und Prinzessinnen, auch vielen stattlichen Rittern und weidlichen Männern um die Tafel saſsen, jeden Bissen gleichsam mit Musik würzten, und den Geist des duftenden Rheinweins unter Gesängen schlürften.

Als die Fürsten dieses Hauses zur churfürstlichen

Würde erhoben wurden, da erhielt auch die Tonkunst in der Pfalz einen neuen Glanz, und nur durch das traurige Schicksal *Friedrichs*, den die Pfälzer mit dem Unnahmen des Winterkönigs entweihen, wurde dieser Glanz verdämmert. Dieser unglückliche Friedrich spielte die Harfe vortrefflich, und hatte auch in seinem Unglück immer musikalische Bedienten um sich, die ihm die Wolke des Grams durch schmelzende Accorde von der Stirne scheuchten. Als die Pfalz nach dem schrecklichen dreyſsigjährigen Kriege wieder beruhiget wurde, suchte Polihymnia auch wieder ihr Haupt daselbst zu erheben. Allein die bald darauf erfolgten Einfälle der Franzosen in dieſs blühende Land verscheuchten sie wieder. Die Pfalz ward eine Einöde, und jeder Ton der Freude wandelte sich in Jammergeheul. So langsam als sich nach dieser wüthenden Zerstörung die Pfalz erhohlte, eben so langsam erhohlten sich auch die Künste, und mit diesen die Musik. Die Churfürsten traten zur katholischen Religion über, aber die Tonkunst verlor dabey nichts — sie gewann vielmehr: denn von jeher haben die Katholischen die Musik weit mehr begünstigt, als die Protestanten. Wie die Kirchengüter bey diesen ein Raub der Fürsten wurden, da fehlten die Fonds, Musikchöre zu unterhalten. Alles was sie thun konnten, bestand in der sorgfältigen Unterhaltung ihres herzerhebenden *Kirchengesangs.* Allein unter der katholischen Regierung der pfalzischen Churfürsten wurde mit der Choral- auch die Figuralmusik in den Kirchen verbessert; ja gleich bey Anfang dieses Jahrhunderts ward allein zur Unter-

haltung der fürstlichen Musik, ein Vermächtnifs von 80000 fl. jährlich gestiftet. Diefs Vermächtnifs ist so fest gegründet, dafs es kein Churfürst mehr umstofsen kann. Daher darf es niemand wundern, wenn die Musik in der Pfalz in kurzem zu einer so bewunderns würdigen Höhe aufstieg. Doch hat sie erst dem vorigen Churfürsten den Glanz zu verdanken, der sogar den Neid des stolzen Auslands erregt, und seinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geschmacks in der Tonkunst gemacht hat. Dieser Churfürst spielte die Flöte, und war ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst. Er zog nicht nur die ersten Virtuosen der Welt an seinen Hof, errichtete musikalische Schulen, liefs Landeskinder von Genie reisen; sondern verschrieb auch noch mit vielen Kosten die trefflichsten Stücke aller Art aus ganz Europa, und liefs sie durch seine Tonmeister aufführen. Dadurch unterschied sich gar bald die Manheimer Schule von allen andern: in Neapel, Berlin, Wien, Dresden war der Geschmack bisher immer einseitig geblieben. So wie ein grofser Meister den Ton angab, so hallte er fort — bis wieder ein anderer auftrat, der Geisteskraft genug besafs, den vorigen zu verdrängen. *Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komischtragische auszeichneten; so erregte Manheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit.* Das Theater des Churfürsten und sein Concertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler charakterisirte. Die abwechselnde Laune des Fürsten trug sehr viel zu diesem

Geschmacke bey. *Jomelli*, *Hasse*, *Graun*, *Traetta*, *Georg Benda*, *Sales*, *Agricola* der Londoner *Bach*, *Gluck*, *Schweizer* — wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Componisten seiner eignen Meister ab, so daſs es keinen Ort in der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geſchmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Manheim. Wenn der Churfürst in Schwetzingen war, und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte; so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfs hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten.

Kein Orchester der Welt hat es je in der *Ausführung* dem Manheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo — ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluſs, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen. Auch in der *Singkunst* hat sich diese Schule rühmlichst ausgezeichnet, obgleich das Chor der Sänger und Sängerinnen hier nie so glänzend war, als in Berlin und Wien. Deutsche und welsche Sänger haben sich in dieser groſsen Schule gebildet — und sind hernach der Stolz anderer Musikchöre geworden. Doch sind noch weit mehr vortreffliche Instrumentalisten aus dieser Schule hervorgegangen. Lord *Fordice* pflegte, als

er Deutschland durchreiste, zu sagen: Preufsische Tactik, und Manheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg. Und als Klopstock das dasige Orchester hörte, rief der grofse selten bewundernde Mann ekstatisch aus: „Hier schwimmt man in den Wollüsten der Musik!" — Alle Arten der Tonkunst werden daselbst mit äufserster Genauigkeit cultivirt. Die Kirchenstücke, — sind tief und gründlich gesetzt; der Opernstyl ist reich und mannigfaltig; die Pantomime des Tänzers wird durch die passendste Melodie belebt; die Kammermusik hat Feuer, Gröfse, Stärke, Abwechselung von vielen der besten Virtuosen; auch Abwechselung des musikalischen Styls — und in der Simphonie strömt alles in ein unaussprechlich schönes *Ganzes* zusammen. Die berühmtesten Männer dieser Schule sind folgende:

Holzbauer, war erst Capellmeister am Würtembergschen Hofe, dann kam er in dieser Würde in die Pfalz, und trug das meiste zur Vollkommenheit dieses grofsen Orchesters bey. Er war nicht nur ein ungemein gründlicher und fleifsiger Künstler, der die Tonkunst tief und gründlich studiert hatte; sondern ein trefflicher Kopf, dessen Musik einen eignen Stempel hatte, wenn er gleich darin nicht eigensinnig war, auch Gold aus fremden Ländern zu holen. *Deutschheit mit welscher Anmuth colorirt*, war ungefähr sein musikalischer Hauptcharakter. Durch jene wirkte er auf den Verstand, durch diese auf das Herz — und so traf er den ganzen Menschen. Was er in welscher Sprache setzte, ist zwar gut; doch sieht man ihm an; dafs er hier nicht recht zu Hause war,

Erst als der Geschmack am Deutschen über den Pfälzer-Hof siegte, fühlte er sich ganz, und setzte die deutsche Oper *Günther von Schwarzburg*. Die Poësie ist vom Professor *Klein*, einem sonst um unsre Literatur wohl verdienten Manne — nur war sie ihm für dieſsmahl nicht eben zum besten gerathen, und sein Tonsetzer Holzbauer flog weit über ihn weg. Die Symphonie dieser deutschen Oper ist mit vieler Kunst und Einsicht geschrieben: in *ihr* liegt der Charakter der ganzen Oper eingewickelt, so daſs die folgenden Scenen gleichsam nur die Simphonie ausspinnen.

Die meisten Arien haben neue und schöne Motive, und sind sehr gut ausgeführt. Die Duette sind meisterhaft bearbeitet, und die Chöre heben sich durch Feyerlichkeit und Gröſse. Sonderlich weiſs Holzbauer die Instrumente mit groſsem Nachdruck zu gebrauchen, ob es gleich scheint, daſs er da und dort zu viel pinsle. Die begleiteten und nicht begleiteten Recitative sind nicht nur grammatisch richtig, und den Gesetzen der Declamation aufs strengste angemessen; sondern sie werden auch durch die eingestreuten Verzierungen, durch Uebergänge ins Arioso u. s. w. ungemein anziehend. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, wagte sich Holzbauer auch an den Kirchenstyl, der ihm aber meiner Empfindung nach nicht so gelang, wie der dramatische. Seine Fugen und Allabreven jagen so furchtsam durch einander, und die Harmonie in denselben ist so dünne, daſs man wohl sieht, Holzbauer habe den Contrapunct nicht tief genug studiert. Die Kammerstücke dieses Componisten

wollen nicht viel sagen: sie sind meist steif und altväterisch. Noch hat dieser Meister den auffallenden Fehler, dafs die von ihm gesetzten *Cadenzen* viel zu lang sind — nicht abgeschöpft vom herrschenden Motive, sondern Capricen, welche die Einheit des Ganzen zerrütten. Eine lange Cadenz ist ein Staat im Staate, und schadet immer dem Eindruck des Ganzen. Holzbauer gehört mithin unter unsre guten, aber nicht unter unsre vortrefflichen Meister. Hätte er nicht seinen Günther von Schwarzburg verfertigt; so würde man ihn kaum noch dem Nahmen nach kennen.

Vogler. Ein Epochenmacher in der Musik! unstreitig einer der ersten Orgel- und Flügelspieler in Europa. Seine Faust ist rund und glänzend. Er bringt die ungeheuersten Passagen, die halsbrechendsten Sprünge mit bewundernswürdiger Leichtigkeit heraus. Seine Variationen sind zauberisch, und seine Fugen mit tiefem Verstande bearbeitet. Er phantasirt ganz vortrefflich — ja ich behaupte, dafs er besser phantasirt als setzt. Seine Faust hat er durch beständiges Spielen ungewöhnlich stark gemacht. Vogler besitzt unläugbar Feuer und Genie; und doch verräth er in seinen Sätzen so wohl, als in seiner Spielart Pedantismus. Diefs Phänomen in der Geistergeschichte wäre mir unerklärlich, wenn man nicht dadurch Licht bekäme, dafs Vogler sich selbst ein System machte — dem er sich sclavisch unterwirft. Er erfand ein *Heptachord*, woraus er die Natur und den Fortschritt aller Töne berechnen will. Sicher hat sein System viel Tiefes, und selbst gedachtes; allein keine Kunst kann weniger das Sclavenjoch des Systems

ertragen, als die Musik. Vogler will z. B. alle gleichstimmigen und fortschreitenden Harmonien in der Tonkunst berechnen. Diesen Progressionen und arithmetischen Verhältnissen bleibt er so getreu, daſs sie in allen seinen Sätzen durchschimmern. *Ein Vogel am Faden fliegt zwar auch, aber nur so weit der Faden reicht. Genie* fleucht Adlerflug, trinkt Sonnenstrahlen! jedes *System* in allen Wissenschaften und Künsten zwängt den Geist, und hemmt den Fortschritt der menschlichen Kenntnisse. Ein anderes ist Ordnung und richtige Gedankenreihe, ein anderes, diese Ordnung und Gedankenreihe so zu stellen, und durch ſelbstgemachte Regeln zu verpallisadiren, daſs kein Blitzstrahl einer neuen Wahrheit mehr durchdringen kann. Das beständige Zurückdenken an todtkalte Regeln macht den Lavastrom des Genies stocken, und statt Feuer strömt Schneewasser. In diesem Fall ist unstreitig Vogler; daher haben seine Stücke viel Steifes, Eigensinniges, und Kaltes. Die Armuth seiner Erfindungen ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. Wer zufrieden ist mit dem, was er hat, wird niemahls ein Crösus werden. Vogler hat Simphonien nach einem ganz neuen Schlage gesetzt, die ihm groſse Ehre machen: so ist z. B. die Simphonie *zum Hamlet* ein wahres Meisterstück. Er studierte dieſs groſse Trauerspiel zuerst, dann setzte er die Simphonie, und drückte alle Hauptscenen mit Tönen aus. Nicht leicht wird der Zuhörer zu einem groſsen Stücke durch eine musikalische Eröffnung so ganz vorbereitet, wie durch diese Voglersche. Seine *Clavierstücke* sind vortrefflich zur

Bildung der Faust, aber eben nicht immer schön zum Anhören, nicht zur Bewunderung hinreiſsend, nicht herzstärkend. Mit einem Wort, Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf, die Passagen in seinen Concerten, Sonaten und Variationen sind oft äuſerst schwer und stark, aber mehr Resultate des Studiums, als des Genies: daher kann man so wenig daraus behalten. Seine *Kirchenstücke* sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine *Fugen* sind trefflich gesetzt, und doch vermiſst man auch an diesen harmonische Fülle. Kurz, Vogler ist mehr vortrefflicher Spieler, als Tonsetzer. Seine Flügelbegleitung ist unverbesserlich. Er spielt meisterhaft vom Blatt, und weiſs sein Stück aus dem Stegreif in andere Töne überzusetzen. Sein Unterricht im *Singen* wird gleichfalls sehr gerühmt. Er unterscheidet die Töne der Kehle, der Nase, des Hirns, der Brust, des Magens sorgfältig von einander. Er war der erste, der dem ekelhaften Schluchzen und Gluchzen der italiänischen Schule steuerte, und dem Herzen des Sängers Freyheit gab zu seufzen, wo ihm eignes Gefühl das Seufzen ausprefst. Die vortreffliche Sängerinn *Lang* in Wien, ist *sein* Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe, und markirt die Töne mit äuſserster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme — gleich vollkommen. Ihr Portamento — ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto — das leichte geflügelte Fortrollen der Töne,

ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen — auch ihren äuſsern majestätischen Anstand, hat sie gröſstentheils diesem ihrem groſsen Lehrer zu danken. *Vogler* ist auch ein reichhaltiger musikalischer Schriftsteller geworden. Er gab eine *Tonschule*, ein *musikalisches Tagbuch*, und andere Schriften heraus, worin der Beweis von seinen tiefen Einsichten in die Geschichte und den Geist der Tonkunst, zu sehr ins Auge springt, als daſs es selbst sein Gegner verkennen könnte. Seine Bemerkungen sind oft neu, und mit wahrem philosophischen Geiste durchdacht; nur ist sein Styl oft kostbar und pedantisch — wie seine musikalischen Compositionen selbst: das Haschen nach Witzeleyen, nach modischen Phraseologien, und nach Grazie des Styls, gibt ihm oft ein widerliches Ansehen. Statt seine natürliche Physiognomie zu zeigen, grimassirt er. Seine besten Ausarbeitungen stehen in der deutschen Encyclopädie, und verrathen den reifen Forscher und Denker. Auch ist der Styl hier weit besser, als in seinen andern Schriften; vielleicht weil ihn jemand abgeschliffen hat. Die musikalischen Artikel in diesem Werke sind daher weit reichhaltiger, weit tiefer gedacht, als die im Sulzerschen Wörterbuche.

Raff. Einer der ersten und gründlichsten Sänger in Europa. Seine Stimme ist der schönste Tenor, den man hören kann. Er steigt bis in die Sphäre des Alts hinauf, und eben so glücklich hinunter in die Regionen des Basses. Seine Töne sind alle dick, voll und rein. Er singt mit unnachahmlicher Fertigkeit alles vom Blatt weg, was man ihm vorlegt, und varirt eine Arie mehrmahlen

mit unbeschreiblicher Kunst. Seine Verzierungen und Cadenzen, wie überhaupt sein musikalischer Geschmack, sind unerreichbar schön; was er singt, singt er mit dem tiefsten Gefühl und sein schönes Herz scheint in seinem Gesange wiederzuhallen. Aufserdem wissen vielleicht nur wenige Sänger der Welt so gründlich über ihre Kunst zu sprechen wie Raff. Schade, dafs dieser seltne Mann jetzt altert, und schon anfängt mit seiner Stimme zu schettern.

Christian Canabich. Von der Natur selbst zum Concertmeister gebildet! Man kann die Pflicht des *Ripienisten* nicht vollkommener verstehen, als Canabich. Sein Strich ist ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden, und besitzt die Gabe, mit dem blofsen Nicken des Kopfes, und Zucken des Ellenbogens, das gröfste Orchester in Ordnung zu erhalten. *Er* ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im Pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereyen erfunden, die jetzt Europa bewundert. Das Colorit der Violinen hat vielleicht noch niemand so durchstudiert, wie dieser Meister. Es fällt äufserst schwer, das Originelle seiner Striche zu bestimmen: es ist bey weitem nicht Tartinische Steifigkeit, noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als sich nur denken läfst, führt er den Bogen, und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinsten Nebenschattirungen mit Vollgewalt heraus. So grofs er als Concertmeister ist, so grofs ist er auch im Unterricht. Die ersten Sologeiger, und die vortrefflichsten Ripienisten gingen aus seiner Schule hervor. Seine originelle Art

mit dem Bogen zu mahlen hat eine neue Violinsecte hervorgebracht. In der Anführung eines Orchesters, und in der Bildung von Künstlern, besteht sein vorzüglichstes Verdienst. Als Tonsetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel. In Bizarrerien des Strichs, im tiefen Studium des musikalischen Colorits, in einigen lieblichen Modemaschen, besteht der ganze Charakter seiner Compositionen. Seine Ballete sind nicht übel; allein in funfzig Jahren wird sie kein Mensch mehr lesen. Canabich ist ein Denker, ein fleiſsiger geschmackvoller Mann — aber kein Genie. *Fleiſs* compilirt, und seine Compilationen zerstäuben; *Genie* erfindet — und seine Erfindungen wettweifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dieſs das Feuer Canabichs schwächen, daſs er in seinem Leben keinen Wein trank.

Toeschi. Der zweyte Concertmeister des groſsen Pfalz-bayerschen Orchesters. In der Bogenlenkung ist er bey weitem kein Canabich: dieser befehligt Heere; jener kaum ein Bataillon. Indessen besitzt er doch etwas ganz Eigenthümliches: er hat sich eine besondere Manier im Symphonienstyl zu eigen gemacht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie beginnen mit Majestät, und strudeln so nach und nach im Crescendo fort; spielen voll Anmuth im Andante, und enden sich im lustigen Presto. Doch fehlte ihm die Mannigfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, so hat man sie alle gehört. Canabich hat es mit Wassertrinken weiter gebracht, als dieser mit Weintrinken. Toeschi errang sich einen Lorbeer, wand sich ihn

phlegmatisch ums Haupt, und entschlief darauf ganz sanft. — Seine *Ballete* sind mit äußerster Delicatesse bearbeitet: man sieht die Tänzer in seinen Partituren, und nichts ist leichter, als Worte unter seine Zaubermelodien zu legen, so rhytmisch sind sie. Süßsigkeit, holde Anmuth, und lichte Harmonie — sind sein Hauptcharakter. Er scheint mehr ein Schüler der Natur als der Kunst zu sein; daher kommt so wenig Contrapunctisches in allen seinen Sätzen vor. Toeschi raffinirt nicht, er überläßst sich ganz dem Ausgußs seines Genies. Vielleicht ist er außser Florian Deller der erhabenste Dollmetscher eines *Noverre's*.

Wilh. Cramer, ein Geiger voll Genie. Er bildete sich in der Manheimer Schule, überflog aber seine Lehrmeister bald. Er hält sich jetzt in London auf, und die Engländer nennen ihn den ersten Violinisten der Welt. Wenn auch dieſs Urtheil übertrieben seyn möchte; so muſs man doch gestehen daſs er es zu einer bewundernswürdigen Vollkommenheit auf seinem Instrument gebracht hat. Sein Strich ist ganz original: er führt ihn nicht wie andere Geiger grade herunter, sondern oben hinweg, und nimmt ihn kurz und äuſserst fein. Niemand stakirt die Noten mit so ungemeiner Präcision wie Cramer. Er spielt sehr schnell, geflügelt, und dieſs alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meisten. Es ist vielleicht nicht möglich, ein Rondo süſser und herzfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In diesem Stücke läſst er selbst einen *Lolli* hinter sich.

Cramer setzt seine Concerte, Sonaten und Solos alle selbst, uud zwar — gegen die Sitte der meisten heutigen Virtuosen gründlich, und mit trefflichem Geschmack. Niemand, der sich in der Violine bilden will, kann die Stücke dieses Meisters entbehren. Seine Applicaturen sind so gründlich und natürlich, daſs dadurch die schwersten Passagen erleichtert werden. Seine Gemahlinn gehört unter die ersten Harfenspielerinnen unserer Zeit. Man glaubt ins Elysium versetzt zu seyn, wenn sie und ihr Mann mit einander auf der Violine und Harfe wetteifern.

Staniz der Vater, ein berühmter ungemein gründlicher Violinist. Seine Concerte, Trios, Solos, sonderlich seine Symphonien sind noch immer in groſsem Ansehn, ob sie gleich bereits eine alternde Miene haben. Den Mangel neumodischer Schnörkel ersetzt er durch andere solidere Vorzüge. Er hat die Natur der Geige tief studiert; daher scheinen einem die Sätze gleichsam in die Finger zu fallen. Seine Bässe sind so meisterhaft gesetzt, daſs sie den heutigen seichten Componisten zu einem beschämenden Muster dienen können.

Staniz der Sohn, der berühmteste Bratschist Deutschlands, und einer unsrer liebenswürdigsten Componisten. Er hat das Eigenthümliche der Bratsche tief studiert; daher spielt er dieses Instrument mit einer bisher noch nie gehörten Anmuth. — Die Altinstrumente müssen ungemein fein behandelt werden, wenn sie in die Länge wirken sollen, und diese Kunst versteht der würdige Sohn Staniz's in vollem Maase. Gewiſs ist noch nichts

Besseres für die Bratsche gesetzt worden, als er setzte. Man findet so viel Wahrheit, so viel Schönheit und Anmuth in seinen Sätzen, daſs er in Deutschland, Italien, Frankreich und England allgemein als ein Zögling der Grazien anerkannt wird. Auch seine Symphonien haben ein eigenthümliches Gepräge: sie sind voll Pracht und Harmonie. Sonderlich sind seine Andante meisterhaft gerathen — eine Folge seines gefühlvollen Herzens. Er ist jetzt Kammervirtuos bey der Königinn von England.

Filz, gehört unter die ältern Componisten des Manheimer Orchesters; sein Geist und seine Arbeiten aber haben ihn längst unsterblich gemacht. Ich halte ihn für den besten Symphonienschreiber, der jemahls gelebt hat. Pracht, Volltönigkeit, mächtiges allerschütterndes Rauschen und Toben der Harmoniefluth; Neuheit in den Einfällen und Wendungen; sein unnachahmliches *Pomposo*, seine überraschenden Andantes, seine einschmeichelnden Menuets und Trios, und endlich seine geflügelten laut aufjauchzenden Prestos — haben ihm bis diese Stunde die allgemeine Bewunderung nicht rauben können. Schade daſs dieser vortreffliche Kopf, wegen seines bizarren Einfalls Spinnen zu essen, vor der Zeit verblüht ist. Seine Stücke machen sich jetzt schon sehr selten, weil er wenig stechen lieſs. Die meisten seiner Compositionen wurden ihm gestohlen, sonst hätten wir gar nichts von ihm; denn er dachte von seinen eigenen Arbeiten so bescheiden, daſs er aus vielen seiner trefflichsten Werke, wann sie einmahl aufgeführt waren, Fi-

dibus machte. Ueberhaupt besaſs Filz einen ganz besondern musikalischen und physikalischen Charakter. Er hatte viel Brittisches in seiner Physiognomie, und in seinem ganzen Seelenzuschnitt.

Ludw. Augle Brun, ein wahrer Zauberer auf der *Hoboe*. Dieses der Menschenstimme so nahe kommende Instrument, ist kaum hundert Jahre alt, und *Fischer*, *Besozzi*, *Secchi*, und dieser *Le Brun*, scheinen es doch bereits erschöpft zu haben. Le Brun hat ihm noch zwey Töne abgenöthiget, die bisher nicht in seiner Leiter lagen — das *D* und *C*. Die Hoboe hatte sonst einen gewissen Kirchweihton, der ziemlich mit dem Gansgeschrey übereinkam. Dieser ist nun durch die genannten groſsen Meister nicht nur abgeschliffen worden, sondern in einen so reitzenden Klang umgeschaffen, daſs wir dieſs Instrument mit Recht unter die angenehmsten Erfindungen des menschlichen Geistes zählen können. Schwerlich wird man mehr etwas damit machen können, was nicht schon Le Brun gethan hätte. Sein Ton hat die äuſserste Delicatesse. Er seufzt, girrt, klagt und weint nicht nur, sondern spielt auch in den hellen Farben der Freude. Ihm gelingt das rasche Presto, wie das tiefaufseufzende Largo. In seinen Concerten überwindet er alle Schwierigkeiten, und in seinen Solos ist er ganz Gefühl. Er setzt sich seine Stücke meist selbst, wenn er gleich in mehr als einem Style bläst. Seine Compositionen sind ausnehmend fein und süſs wie Nectartropfen. Er hat *Ballete* und *Kammerstücke* verfertigt, die vom gebildetsten Geschmacke zeugen. Der Aetherstrahl des *Genies* zuckt in allem was

er schreibt — was er vorträgt. Er hat sich also mit Recht die Bewunderung von Frankreich und Deutschland erworben. Ob er gleich nicht so gelehrt ist als Bessozzi, so hat er doch unstreitig mehr Genie als dieser.

Franzisca Danzy, Gattinn des vorigen, die Tochter eines berühmten Pfalzbayerschen Violoncellisten, der jedoch mehr in der Begleitung, als im Solo excellirt. Seine Tochter aber ist die erste Sängerinn des Churfürsten. Unter allen bis jetzt lebenden Sängerinnen brachte noch keine ihre Stimme zu der bewundernswürdigen Höhe, als sie; denn sie erreichte mit derselben das dreygestrichene a, und zwar nicht mit stumpfer Intonirung, sondern mit Klarheit und Deutlichkeit. Die Coloraturen, sie mögen so schwer seyn als sie wollen, bringt sie mit vieler Richtigkeit heraus; nur ist in rührenden und gefühlvollen Arien ihr Ton nicht dick genug. Sie scheint mehr glänzen, als das Herz treffen zu wollen, auch scheint ihr Geist mehr Neigung zum komischen als zum tragischen Vortrage zu haben. Sie war zugleich eine elegante Clavierspielerinn und setzte sich für ihr Instrument mehrere Sonaten, die voll schöner Harmonie und innigem Gefühle sind.

Wendling, ein vorzüglicher Flötenspieler, der echte Grundsätze mit fertiger Ausführung zu verbinden weiſs. Sein Vortrag ist deutlich und schön, und die Töne in der Tiefe und Höhe gleich voll und einschneidend. Er ist stolzer darauf, das Schöne und Rührende hervorzubringen, als das Schwere, Schnelle, Ueberraschende. Er pflegt dieſsfalls die Freunde der Schwierigkeit nur

Luftspringer und Gaukler zu nennen; und hierin hat er nur halb Recht: denn die glückliche Besiegung grosser Schwierigkeiten ist immer ein Hauptzug im Charakter echter Kraftmänner gewesen. Das beständige Suchen und Haschen nach schmelzenden Tönen lähmt die Faust.

Seine Compositionen sind ungemein gründlich, und passen der Natur seines Instrumentes genau an. Zwar altern seine Melodien wie er selbst; dem ungeachtet müssen seine Stücke von jedem Instrumentisten mit Sorgfalt studiert werden. *Seine Gemahlinn* hat sich als eine unsrer besten Theatersängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im französischen, welschen und deutschen Spiele; doch im komischen Fache weit mehr als im tragischen. Sie fing zu früh an zu schettern — was im ernsthaften Vortrag die widrigste Wirkung macht. Die *Tochter* dieses musikalischen Ehepaars war zwar ehemahls die erste Schönheit im Orchester; aber die natürliche Kälte ihres Charakters machte sie im Sang und Flügelspiel beynahe unbedeutend.

Fränzel, einer der lieblichsten Violinisten unsrer Zeit — gleich stark in der Begleitung wie im herrschenden Vortrag. Sein Strich hat so viel Delicatesse und wiegende Anmuth, dafs ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er ist kein Sclave von seiner eignen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke, gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger, und voll von neuen melo-

dischen Gängen. Die *Hollandois*, *Rondos*, und andere dergleichen süſse Erfindungen der Musik, gelingen ihm sonderlich bis zur magischen Täuschung. Sein Allegro rollt so leicht und zwanglos weg, daſs er nichts zu thun scheint — wenn er alles thut. Vielleicht ist nur seine Bogenlenkung etwas zu verkünstelt und gezwungen; wenigstens ist sie nicht so frey wie Lollis seine.

Reiner, der beste Fagotist aus der Manheimer Schule. Seine Intonation ist klar, seine Manieren sind geschmackvoll und schön; nur kommt er an Stärke bey weitem einem Schwarz und Ritter nicht bey.

Winter, einer der besten Zöglinge aus der *Voglerschen* Schule. Er spielt die Violine vortrefflich, und schreibt und setzt sehr gut. Seine Symphonien sind zum Theil kühn gearbeitet; besonders weiſs er die Molltöne, die so leicht einschläfern, mit vieler Kunst und Weisheit zu behandeln. Er ist auch musikalischer Schriftsteller, und seine Aufsätze in der Manheimer *Tonschule* zeugen von Einsicht und Nachdenken; nur ist sein deutscher Styl noch nicht abgeschliffen genug.

Dieſs wären also die vorzüglichsten Meister, welche die groſse Manheimer Schule hervorgebracht hat. Allein es gehen von Zeit zu Zeit noch immer die vortrefflichsten Subjecte aus selbiger hervor, die in ganz Europa gesucht und geschätzt werden. Seit der oben erwähnten Vereinigung der Pfalz mit Bayern, haben sich diese trefflichen Köpfe meist von allen Ufern des Rheins weggezogen, und sich nach München verpflanzt; doch ist

noch ein ansehnliches Musikchor zum Dienste des Mannheimer deutschen Theaters daselbst zurückgeblieben.

Aus dieser kurzen Schilderung einer der gröſsten musikalischen Schulen, ergibt sich, daſs mehr *ausnehmende Kraft*, als theoretisches *Grübeln* der *Hauptcharakter* derselben sey. — Da die übrigen deutschen Höfe und angesehenen Reichsstände nie eine eigene musikalische Schule bildeten; so wird es genug seyn, sie im Geiste durchwandert, und überall das Interessante der Kunst bezeichnet zu haben.

Wirtemberg.

So wohl die Grafen, als die Herzoge von Wirtemberg, waren immer grofse Schätzer und Beschützer der Musik. Vornehmlich blühte im sechzehnten Jahrhundert, gleich nach eingeführter Reformation, die Tonkunst ungemein in Stuttgart. Von 1550 bis 1575 befand sich am dasigen fürstlichen Hofe ein durch ganz Deutschland berühmter Capellmeister, Nahmens *Sigmund Hummel*, welcher die Tonkunst nicht nur gründlich studiert hatte, so dafs noch eine Uebersetzung und Commentar über des berühmten *Zarlino's Harmonik* von ihm in Manuscript vorhanden ist; sondern der sich auch durch eigne Compositionen — voll tiefer contrapunctischer Wissenschaft, einen bleibenden Nahmen machte. Er legte sich, nach dem Geiste damahliger Zeit, vorzüglich auf den Kirchenstyl. Sein *Psalter Davids* in deutschen Gesängen verfafst, den er 1569 in Quart herausgab, und in vier Stimmen setzte, wird noch heutiges Tags von Kennern ungemein hochgeschätzt. Man hat verschiedene seiner Melodien in unsre Kirche aufgenommen, die so voll Würde und religioser Hoheit sind, dafs sie wohl niemand unter uns besser machen wird. Wie vortrefflich sind die Lieder: Allein zu dir Herr Jesu Christ; — Wenn

mein Stündlein vorhanden ist; — Mein junges Leben hat ein End; — die alle von diesem Hummel gesetzt worden. Im Stuttgardschen Archiv müssen noch Motetten und andere Stücke von diesem Meister liegen, welche Der Welt, um den Geist der Alten zu studieren, mitgetheilt werden sollten.

Kurz vor den Zeiten des dreyſsigjährigen Kriegs, 1618 kam zu Stuttgard das erste *Choralbuch* heraus, welches von verschiedenen Provinzen Deutschlands angenommen, und beym öffentlichen Gottesdienst eingeführt wurde. Der zerstörende blutige Krieg verscheuchte auch hier wie überall die musikalische Muse, und sie kam im ganzen siebzehnten Jahrhundert nicht wieder in dieſs Land zurück, weil die Kriegsdrangsale in selbigem nie aufhörten. Erst mit dem beginnenden achtzehnten Jahrhundert ging dort ein neuer Strahl für die Tonkunst auf. Herzog *Eberhard Ludwig* unterhielt ein Orchester von dreyſsig Personen, welches Störl als Capellmeister anführte. Der Herzog, ein kriegerischer Geist, liebte sehr die blasenden und lärmmachenden Instrumente. Die Säle seines Pallastes tönten immer von Trompeten und Pauken wieder, und von seiner Zeit an begann man, die *figurirte Musik* in den Wirtembergischen Kirchen einzuführen. — *Störl* war ein ungemein gründlicher Mann, wovon sein für die Orgel herausgegebenes *Choralbuch* der unverdächtigste Zeuge ist. Noch bis diese Stunde ist es in und auſserhalb Landes allgemein beliebt, und auſser dem Telemanschen, gewiſs das beste, das wir besitzen. Seine Harmonien sind natürlich, und äuſserst correct; die Signaturen sim-

pel, unb seine Bässe meist unverbesserlich. Er schrieb auch den ersten *Kirchen-Jahrgang* im Wirtembergischen, worin besonders die Tuttis und Schlufschöre meisterhaft sind.

Er hat bey Gelegenheit des Utrechter Friedens 1713 ein Te Deum laudamus gesetzt, das wegen des richtigen Ausdrucks, und wegen der Harmonienfülle, sonderlich wegen der gründlichen Fugenbearbeitung, noch heute von Kennern bewundert wird.

Herzog Carl Alexander begünstigte die Musik noch mehr, weil er mit der katholischen Religion auch den Enthusiasmus für die Tonkunst angenommen zu haben schien. Sein Orchester war zahlreich, und wohl besetzt, und der Lenker desselben

Brescianello aus Bologna, ein sehr guter und gefälliger Componist; weil die Theatralmusik damahls in diesem Lande noch nicht im Gange war, so legte er sich ganz auf den Kirchen- und Kammerstyl. Seine Messen sind zwar nicht im erhabenen Styl gearbeitet, aber doch sehr anmuthig und andachtweckend; nur sind die Instrumente darin etwas zu kraufs, und decken den Gesang. Seine *Kammerstücke* erhielten sich viele Jahre hindurch in allgemeinem Beyfall, bis sie endlich im Strome neuerer Erfindungen untergingen.

Die eigentliche blühende Epoche der Wirtembergischen Musik begann mit der Regierung des *Herzogs Carl*. Da er seinen musikalischen Geschmack in Berlin gebildet hatte; so suchte er gleich Anfangs in seinem Orchester Gründlichkeit mit Grazie zu vereinigen. Er

verschrieb viele Sänger und Sängerinnen aus Italien, besetzte sein Orchester mit den trefflichsten Meistern, und nahm den grofsen Jomelli mit einem Jahrgehalt von 10000 fl. als Obercapellmeister in seine Dienste. — Von dieser Zeit an wurde der musikalische Geschmack in diesem Lande ganz *welsch*. Vormahls hörte man nur die Opern eines *Hasse* und eines *Graun's*; nun aber wollte man nichts hören als Opern von Jomelli. Diese Opern wurden nicht nur mit ungewöhnlicher Pracht aufgeführt, sondern auch bis zur höchsten Vollkommenheit executirt. Unter Jomelli ward die Wirtembergische Hofmusik eine der ersten der Welt. *Aprili*, *Crassi*, *Buonani*, *Cesari*, und sonderlich der unerreichbare *Hager*, zeichneten sich als Sänger und Sängerinnen aus. Hager war unstreitig der gröfste Tenorist seiner Zeit: Er sang mit so hinreissender Anmuth, und mit so theilnehmendem Herzgefühl, dafs er alle Hörer bezauberte. Ueber diefs war er nach deutscher Art ein so *gründlicher* Musiker, dafs ihm hierin kein Welscher gleichkam. Mit diesen seltnen Eigenschaften verband er einen theatralischen Anstand, der den gröfsten Schauspieler ankündigte. Sank er in die Tiefe, so war er der durchdringendste Bassist, stieg er in die Höhe, so hörte man in ihm den unerreichbarsten Tenoristen. Seine Leiter ging vom Bafs *F* bis ins ungestrichene Diskant *C* — und jeder Ton war silberrein. Die Bravour-Arien gelangen ihm wie die Sentimental-Arien. Seine *Verzierungen* waren voll Schönheit, und schienen immer aus dem Motive wie Blumen hervor zu wachsen. Kein Sänger verstand die Kunst der Declamation

besser als er. Metastasio selbst mufste gestehen, dafs niemand seinen Sinn so ganz treffe wie Hager.

Yozzi, der erste *Flügelspieler* des Herzogs. Er spielte mit grofser Fertigkeit, stiefs mit der linken Hand Zweyunddreyfsigftel Octaven ab, brachte die Zaubersprünge über die Faust immer glücklich heraus, und mühte sich mehr in Schwierigkeiten zu glänzen, als durch anmuthigen Vortrag auf das Herz des Hörers zu wirken. Seine Compositionen für das Clavier sind etwas bizarr, und defshalb gar bald aus der Mode gekommen; doch darf man sie zur Bildung der Faust den Flügelspieler noch immer sehr empfehlen. Sie wirken übrigens nur auf dem bekielten Flügel; auf dem Fortepiano, Pantalon und Clavicord sind sie theils schwer herauszubringen, theils brilliren sie nicht — weil sie zu einfärbig sind.

Deller, dieser vortreffliche Mann zeitigte unter dem milden Einflufs Jomelli's; ahmte ihm aber nie nach: denn Deller fühlte bald die eigne Quelle, aus welcher er schöpfen konnte. Deller bewunderte das Genie eines Jomelli's mit Begeisterung, war aber stolz und eigensinnig genug, ihm zuzurufen: „Störe meine Zirkel nicht"! Er war Anfangs Ripienist in dem Wirtembergischen Orchester; als aber Jomelli den Hof verliefs, so ernannte ihn der Herzog zum Concertmeister und Hofcomponisten. *Noverre*, der erste Balletmeister der Welt, trug zur Entfaltung des Dellerschen Geistes sehr vieles bey: Deller verfertigte nähmlich die Musik zu seinen Zauberballeten, und zwar so vortrefflich, dafs diese Ballete noch heutiges Tags in ganz Europa als Meisterstücke bewundert werden.

Noverre selbst gestand, niemahls einen bessern Dollmetscher seiner mimischen Erfindungen angetroffen zu haben, als Dellern. Das groſse tragische Ballet *Orpheus* ist reich an groſsen, schauervollen, himmlischschönen, und hinreiſsenden Stellen. Neuheit in den Gedanken, Grazie und Delicatesse in der Empfindung, schmelzende Lieblichkeit in den Uebergängen, reiche rhythmische Abwechslung — mit einem Wort: Schönheit blitzt allenthalben im musikalischen Charakter dieses Mannes hervor. Weil er selbst die *Violine* mit ungemeiner Anmuth spielte, so ist ihm auch die Bearbeitung derselben meisterhaft gelungen. Deller arbeitete in allen Stylen, die komischen Opern z. B. seine *Contadina nella corte*, und sein *Maestro di Capella* sind noch immer Lieblingsstücke des Wirtembergischen Theaters. Die Arien und Cavatinen, die Duetten und die Schluſschöre, haben so liebliche und merkbare Motive, und sind — unbeschadet der Simplicität, so reich an insinuanten musikalischen Einfällen, daſs sie mit den besten komischen Opern wetteifern. Hätte Deller für das *deutsche* Theater geschrieben, so wäre er noch gröſser geworden; denn er verstieſs oft wider die welsche Prosodie, und war überhaupt in seinen Gesinnungen und seinem Geschmack mehr deutsch als welsch.

Seine *Kirchenstücke* beweisen auch eine groſse Anlage zum höhern Styl. Hätte er länger gelebt, so würde er uns in diesem Fache Meisterwerke geliefert haben. Allein er verlieſs den Wirtembergischen Hof, ging nach Wien und München, und starb daselbst, ehe sich sein

Geist ganz entwickelt hatte, im Kloster der barmherzigen Brüder — arm und weit berühmt. An der Kirchhofmauer dieses wohlthätigen Klosters thürmt sich der Grabhügel dieses vortrefflichen Mannes. Ich fand ihn 1774 mit Nesseln bewachsen — indefs der Lorbeer des Nachruhms um seine Schläfe weht. Er hat auch viel Kammerstücke verfertigt, die in gleicher Schönheit und Zierlichkeit glänzen. Man hat Hoffnung, die Stücke dieses liebenswürdigen Meisters in der angekündigten Stuttgarder *Musiksammlung* mit einander zu erhalten, wodurch der musikalische Vorrath der Deutschen mit neuen Schätzen bereichert würde.

Die *Brüder Blas.* Wenn Castor und Pollux die Hoboe geblasen hätten, beyde von dem Gott begeistert, der sie gezeugt hat; so könnten sie kaum besser geblasen haben, als diese beyden. Sie waren beyde Spanier, verpflanzten sich nach Deutschland, bildeten ihren Geschmack unter Jomelli, und erreichten eine ungewöhnliche Höhe in ihrem Instrument. Dieses Brüderpaar ist eine ganz ungewöhnliche Erscheinung in der Tonkunst. So wie sie sich unter einander unaussprechlich liebten, so sympathisirte auch ihr musikalischer Vortrag. Wer sie gehört hat, der hat das Ultimatum im musikalischen Vortrag gehört. Ein Gedanke verfolgte den andern, ein Hauch hob den andern. Diese Simpsychie hatte man in Europa noch nie gehört: es schien wechselseitige Freundschaftserklärung zu seyn von zwey verschwisterten Engeln. Beyde componirten, beyde trugen ihre Sätze meisterhaft vor; und kein Mensch war fähig zu entschei-

den, wer der Gröſsere sey. Die Verschwisterung der Töne, das Schwellen und Sinken des Portamento, das Sangähnliche, und wenn man sagen darf, das Verliebte und Freundliche hat vielleicht, so lange die Welt steht, niemand besser ausgedrückt als diese Brüder. Der jüngere starb zu Ludwigsburg — da warf der ältere seine Hoboe weg, und verdorrte in Spanien. Die Compositionen dieser groſsen Meister sind äuſserst selten, weil sie den Eigensinn hatten nichts drucken zu lassen. Indessen hat man doch einige Sonaten von ihnen, die mit unbeschreiblicher Anmuth gesetzt sind, und für alle Hoboisten ewig Muster bleiben werden.

Rudolph, einer der ersten *Waldhornisten.* So unvollkommen dieses Instrument ist, so meisterhaft wuſste er ihm seine Inconsequenzen abzuringen. Seine Stärke war mehr in der Tiefe, mit der Höhe befaſste er sich nur so weit, als es die Natur des Instruments gestattet. Die zärtlichen Passagen gelangen ihm immer vortrefflich, und er war einer der ersten, der das Mezzotinto mit dem Horn ausdrückte. Sein gröſstes Verdienst aber ist, daſs er *Dollmetscher* für das Ballet wurde. Seine Ballete haben in Paris allgemeine Sensation hervorgebracht. Deutsche Meister tadeln an ihm das Süſsliche, oder die allzu strenge Accomodation an dem französischen Geschmack. Indessen besaſs er doch Gründlichkeit, und verstand sogar den Contrapunct. Als er alterte, setzte er eine *Messe*, welche noch heute in Paris im Concert spirituel am Charfreytag aufgeführt wird.

Niſsle, Rudolphs Schüler und Nebenbuhler; aber

ganz und gar kein Rudolph. Er bläst das Horn ganz vortrefflich, aber wer Rudolphen gehört hat, hört in ihm nichts mehr als einen Nachlaller. Sein Geist ist zu klein, um den Originalflug zu fliegen. Nifsles Compositionen sind ärmlich, weil er den Satz nicht versteht. Inzwischen mufs man doch bekennen, dafs er im Secondhorn schwerlich seines Gleichen hat. Seine Doppelzunge, seine Tonschwellung, die Leichtigkeit, womit er das fünf gestrichene Contra *C* hascht, sein leichtes Spiel der Töne, und sonderlich sein Portamento, erheben ihn zu einem Flügelgelmann unter den Waldhornisten.

Seemann, weder Componist noch Solospieler, aber ganz vortrefflicher *Begleiter*. Der grofse Jomelli hat ihn gebildet. So schwer die Kunst der Begleitung ist, so vielseitig ihre Verwickelungen sind, so tief ihre Bedürfnisse, — so allvermögend war Seemann. Alle Eigenschaften, die der grofse *Bach* vom Accompagnisten fordert, besafs er. Er wufste sich an jeden Charakter des Sängers zu schmiegen, und wie er den Tact hielt; so hielt ihn keiner. Jeden Pulsschlag der Tonkunst belauschte er; den Geniesturm zu lenken war niemand fähiger als er. Er schmiegte sich jedem Temperamente an, schien nichts zu verstehen — und verstand alles. In der Gabe Sänger zu unterrichten hatte er schwerlich seines Gleichen: er bemerkte jeden Mifston, jede Abweichung von Einklang. Seine Compositionen fürs Clavier und den Sang sind trefflich; schade dafs er aus Mifstrauen gegen seinen Geist zu wenig schrieb, denn er pflegte zu sagen: Eine Kerze figurirt nicht bey der Sonne. Er verwelkte im

dreyſsigsten Jahre seines Lebens zum groſsen Verluste für die musikalische Welt. — Falle dankbare Thräne auf dieſs Blatt! Seemann war mein Lehrer und Freund.

Cesari. Seine Gemahlinn war eine ganz treffliche Sängerinn, groſs durch die Natur, und correct durch ihren Mann gebildet. Die Läufer drückte schwerlich je eine Menschenkehle göttlicher aus als diese. So naiv, so muthwilligschön, so tändelnd und doch so richtig — konnte man sich kaum etwas fantasieren, wie die Cesari. Sie pflückte die Töne nur gleichsam an den Spitzen ab; allein sie ersetzte den Verlust des Tiefen durch die Präcision des Vortrags. Sie sang immer Sottovoce; aber dieses Sottohimmlisch war es! O Nachhall vom Urklang! — Künstlerinn war sie nicht, denn sie traf nur schlecht; aber was sie studiert hatte, das sang sie so wie es ihr niemand nachsingen wird.

Bonavini. Sängerinn im groſsen Style. Ihre *Scale* war nicht weitreichend, aber die Sprossen dieser *Scale* waren desto goldner. Die Läufer glückten ihr nie ganz, aber desto mehr die stehenden, und schwellenden Töne. Genie war sie nicht, aber geistreiche Nachahmerinn.

Das *Orchester* am Wirtembergischen Hofe bestand aus den ersten Virtuosen der Welt — und eben das war sein Fehler. Jeder bildete einen eignen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester mit Virtuosen besetzt ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben.

Salzburg.

Dieses Erzbisthum hat sich seit mehreren Jahrhunderten um die Musik verdient gemacht. Es ist daselbst eine musikalische Stiftung, die sich auf 50000 fl. jährlich beläuft, und ganz auf die Unterhaltung eines Musikchors verwendet wird. Die Musik in der dasigen Hauptkirche ist eine der wohlbesetztesten in ganz Deutschland. Die dasige *Orgel* gehört unter die vortrefflichsten, die es gibt: schade, daſs nicht eine *Bachische* Faust dieses Meisterwerk beseelt! der Ton ist dick, und wenn das ganze Werk gekoppelt wird, so tönt es wie Gewittersturm. Es hat drey Manuale, über hundert Register, und ein markdurchschneidendes Pedal. Die Verzierungen der Bildhauerkunst daran, sind prächtig und voll Geschmack.

Der dasige Capellmeister *Mozart*, (der Vater) hat die Musik auf einen trefflichen Fuſs gestellt. Er selbst ist als Componist und als Schriftsteller ehrenvoll bekannt. Sein Styl ist etwas altväterisch, aber gründlich und voll contrapunctischer Einsicht. Seine Kirchenstücke sind von gröſserm Werthe als seine Kammerstücke. Durch seine *Violinschule*, die in sehr gutem deutsch, und mit tiefer Einsicht abgefaſst ist, hat er sich ein groſses Verdienst erworben. Die Beyspiele sind trefflich gewählt,

und seine Applicatur ist nichts weniger als pedantisch. Er neigt sich zwar zur Tartinischen Schule, läſst aber doch dem Schüler mehr Freyheit in der Bogenlenkung als dieser.

Sein *Sohn* ist noch berühmter als der Vater geworden. Er gehört unter die frühzeitigen musikalischen Köpfe; denn schon im eilften Jahre setzte er eine *Oper*, die von allen Kennern gut aufgenommen wurde. Auch gehört dieser Sohn unter unsre ersten Clavierspieler. Er spielt mit magischer Fertigkeit, und liest so genau vom Blatt weg, daſs er hierin wohl schwerlich seines Gleichen fand.

Die *Singchöre* in Salzburg sind vortrefflich eingerichtet; nur fängt der Styl in der Kirche an, seit einiger Zeit ins Theatralische auszuarten — eine Seuche, die schon mehr als eine Kirche vergiftet hat! Die Salzburger glänzen sonderlich in blasenden Instrumenten. Man findet daselbst die trefflichsten Trompeter und Waldhornisten; nur Clavier- und Orgelspieler sind desto seltner. Der Geist der Salzburger ist äuſserst zum Niedrigkomischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daſs man sie ohne herzerschütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist blickt allenthalben durch, und die Melodien sind meist vortrefflich und unnachahmlich schön.

Braunschweig.

Die verwitwete Herzoginn, eine preufsische Prinzessinn, hat den musikalischen Geist von Berlin hierher verpflanzt. Schon seit vierzig Jahren ist die Musik daselbst in der Blüthe. Man führte die Hassischen und Graunschen Opern mit vielem Geschmack, und richtiger Execution auf. Die gröfsten Sänger, ein Carestini, Salembini, und andere sangen auf diesem Theater. Ein Nardini, Ferrari, und mehrere Virtuosen ersten Rangs, schmückten das Orchester.

Schwaneberger, war Kapellmeister. Seine Opern sind mit vieler Gründlichkeit gesetzt, nur nicht melodisch genug, um sich lange zu erhalten. Schwaneberger ist aus der Berlinerschule. Unter dem Grübeln verduftet zu viel Geist: daher sind seine Opern meist schon vergessen. Auch seine Kammerstücke bedeuten nicht viel.

Friedr. Gottlob Fleischer, ein trefflicher Clavierspieler und berühmter Componist. Das Geflügelte und Schwere ist ein Hauptzug in seinem musikalischen Charakter. Die gröfsten Schwierigkeiten besiegt er leicht; nur gelingt ihm das Adagio bey weitem nicht wie das Presto. Seine Clavierstücke und Lieder für das Clavier sind trefflich, und mit vielem Geschmack gesetzt: die komischen Stellen

sind ihm sonderlich meisterhaft gelungen. Sein Podagrist ist herrlich.

Hurlebusch. Ein Sohn des berühmten Organisten zu Hamburg, und einer der besten Clavierspieler Deutschlands. Seine Accentuation ist neu, und tief eindringend; er glänzt deſshalb sonderlich auf dem Clavicorde, welches er als Meister behandelt. Sein Adagio und Largo ist unnachahmlich schön. Er besitzt just das, was Fleischer nicht hat. Schade, daſs er so wenig componirt!

Zachariä (der Dichter) spielte das Clavier sehr schön, gab auch verschiedene Sammlungen für das Clavier heraus, die von Geschmack zeugen. Dieſs ist um so mehr zu bewundern, da Zachariä erst im fünf und zwanzigsten Jahre anfing, die Musik zu studieren.

Der jetzt regierende Herzog von Braunschweig spielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der besten Orchester. Für das Theater ist er nicht so eingenommen, wie für die Kammermusik. Er pflegt gemeiniglich bey den Concerten mitzuspielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er spielt die schwersten Stücke eines Lolli mit Ausdruck und Fertigkeit.

Anspach.

An diesem Hofe blüht die Musik erst seit der Regierung des gegenwärtigen Markgrafen: der vorige hatte ausser der Falkenjagd fast keine Passion; der jetzige aber hat seit zwanzig Jahren ein Orchester angelegt, worin sich einige ungemein gute Köpfe auszeichnen. Schade, dass die Singmusik daselbst gänzlich fehlt; die Instrumentalmusik aber ist desto besser.

Der Führer dieses Orchesters ist *Kleinknecht*, eigentlich nur ein Flötraversist, aber ein so gründlicher Setzer, als wir einen in Deutschland haben. Zwar übte er sich blos im Kammerstyl, aber seine Kammerstücke sind Muster in dieser Art. Seine melodischen Gänge sind meist gut gewählt, und die Bässe so herrlich gesetzt, dass sie der Componist studieren muss, um den Basssatz daraus zu lernen. Kleinknechts Geist ist nicht feuervoll, hält aber festen und regelmässigen Tritt. Er hat verschiedene Trio's, Solo's, auch Symphonien und andere Stücke geschrieben, die reife Kenntniss der Harmonie verrathen. Kürzlich gab er selbst seinen Lebenslauf heraus, der so herzlich, ehrlich und gründlich abgefasst ist, dass überall der deutsche Mann hervorblickt.

Schwarz. Ein Zögling der Wirtembergischen Capelle, und unstreitig der erste Fagotist unsrer Zeit. Seine dicke Leibesconstitution verursacht, daſs er etwas asthmatisch bläst; er ersetzt es aber durch tausendfältige Schönheiten. Sein Ton ist voll und schön. Er hat eine magische Stärke im Treffen. Im Tenor ist er äuſserst angenehm, und in der Tiefe zürnt er. Die volublen Passagen bringt er mit durchdringender Kraft heraus, und das Adagio bläst niemand besser als er. — Er vereiniget mithin Eigenschaften in sich, die wenige Virtuosen in sich zu vereinigen wissen. Die Engländer haben diesen Meister angestaunt; und in Deutschland weht schon lange sein Lorbeer. Schade, daſs er den Satz zu wenig versteht, um sich seine Concerte selbst verfertigen zu können. Doch wählt er sehr gut, und weiſs aus verschiedenen Compositionen sich eigene, seinem Geiste anpassende Stücke zu gruppiren.

Johann Jäger. Vielleicht der stärkste Violoncellist, den wir haben: ich sage vielleicht — weil er am groſsen Legrand in Berlin einen wichtigen Nebenbuhler hat, der ihn nach dem Geständniſs tiefer Kenner in der Geschwindigkeit noch übertreffen soll. Allein eine Betrachtung gibt Jägern den Vorzug; Legrand spielt Jägers schwerste Concerte nicht; hingegen trägt Jäger die intricatesten Concerte von Legrand so stark wie seine eignen vor. Jäger ist ganz original; seine Bogenlenkung neu, zwanglos, und bis zum Ungestüm feurig. Alle Meister auf dem Violoncell setzen mit dem Daumen auf der D-Saite an, und bringen dadurch die hohen Passagen her-

aus. Allein Jäger geht von dieser Methode ganz und gar ab,— zum Beweis, daſs sein Genie mehr als einen Weg hat, sein Ziel zu erreichen. Er fährt mit blitzschneller Gewandtheit auf den D- und A-Saiten in die äuſserste Höhe hinauf, und trägt die delicatesten Sätze mit der gröſsten Zartheit und Lieblichkeit vor. Man tadelt an ihm, daſs er die untern Töne zu dick nehme, sie zu rasch abschneide, und in den zweyten Ton fortschreite, ehe noch der erste verhallt ist. Dieſs verursacht im Vortrage eben die Undeutlichkeit, die ein Clavier hat ohne gute Temperatur. — Dieser Tadel ist nicht ohne Grund; allein der feurige Geist Jägers riſs ihn zu diesem Uebelstande fort; jetzt da er abgekühlter ist, hat er ihn gewiſs schon abgeschafft. Jäger ist zugleich ein groſser Leser Prima-vista; d. h. gleich vom Blatt die schwersten Stücke wegzuspielen, versteht er mit bewundernswürdiger Kunst. Die Composition treibt er nicht nach Regeln, sondern bloſs nach dem Gehör. Seine Concerte und Sonaten bestehen meist aus selbst erfundenen Sätzen, die groſs, edel, dem Instrumente angemessen, und voll von Schwierigkeiten sind. Jäger hat seine Stücke von guten Tonsetzern revidiren lassen, wodurch sie auch eine richtige Form bekamen. Indessen muſs man doch gestehen, daſs die üppigen Zweige, von einer oft zügellosen Phantasie getrieben, noch nicht alle abgeschnitten sind. Sein Sohn betrat mit dem gröſsten Ruhme die Fuſstapfen seines Vaters, und wurde schon in seinem eilften Jahre unter seinem Vater als Violoncellist bey dieser Capelle angestellt.

Ulerich. Ein besserer *Ripienist* als Hoboist. Da er meist mit der Sortine blies, um das Gänsegeschrey der Hoboe in der Tiefe zu verhindern, da er über diefs mit wenigen Concerten und Sonaten hauste, und sich dadurch dem Vorwurf der Armuth aussetzte; so ist's kein Wunder, dafs er als Concertist keine sonderliche Rolle spielte. Hingegen begleitete er sehr gut mit der Violine, und war ein richtiger Treffer. — Er starb, ehe noch sein musikalischer Geschmak ganz ausgereift war, als Kammervirtuos in anspachschen Diensten.

Die übrigen Glieder des anspachschen Orchesters passen in den harmonischen Körper sehr gut, doch ragt darunter aufser den schon genannten keiner als Virtuos hervor. Auch macht die unbegreifliche Vernachlässigung des *Gesangs* in Anspach, dafs die Instumentisten sich immer mehr vom Cantabile entfernen.

Gräf, in Erlangen, ist ein ausnehmend guter Clavierspieler. Seine Stücke, wovon viele in der grofsen in Kupfer gestochnen nürnbergschen Sammlung stehen, sind sehr regelmäfsig, mit Kunst, ja oft mit Genie bearbeitet. Zwar hat er den heutigen Modegeschmack nicht ganz mehr; allein seine Sätze sind so practisch, so fauststärkend für den Clavieristen, dafs ich sie vor vielen neuern, die oft wahre Ephemeren sind, mit Recht empfehlen mufs.

Als *Bayreuth* ehemahls einen eigenen Hof bildete, so war auch daselbst ein eigenes Orchester. Die Markgräfinn, eine Schwester Friederichs des Grofsen, sang selbst sehr gut, und setzte manche italiänische Arie mit Ge-

schmack und Einsicht. Die Kammermusik war zu der Zeit sehr gut. Die ersten Sänger und Sängerinnen aus allen Ländern liefsen sich daselbst hören. Der König gab zur Unterhaltung des Orchesters seiner Schwester selbst jährlich 30000 Rthlr: weil sich die Markgräfinn mehr zu dem welschen als deutschen Geschmack hinneigte; so war ihr Orchester auch meistens mit Welschen besetzt. Wie dieses Haus ausstarb, stäubte auch das Orchester aus einander.

Wallerstein Oettingen.

Seitdem dieses uralte gräfliche Haus in den Fürstenstand erhoben wurde, seitdem blüht die Musik daselbst in einem vorzüglichen Grade. Ja der dort herrschende Ton hat ganz was Originelles, ein gewisses Etwas, das aus welschem und deutschem Geschmack, mit Caprisen durchwürzt, zusammen gesetzt ist.

Herr von *Beeke* ist das Haupt dieses Orchesters. Er gehört nicht nur unter die besten Flügelspieler, sondern auch unter die vorzüglichsten und originalsten Componisten. Seine Hand ist klein und brillant; sein Vortrag deutlich und rund; seine Phantasie reich und glänzend, und — was ihn am meisten ehrt, seine ganze Spielart selbst geschaffen. Er hat im Clavier eine Schule gebildet, die man die *Beekische* nennt. Der Charakter dieser Schule ist: eigenthümlicher Fingersatz, kurzes etwas affectirtes Fortrücken der Faust, deutlicher Vortrag, spielender Witz in den Passagen, und sonderlich ein herrlicher Pralltriller. In diesem Style sind auch Beekes Clavierstücke geschrieben. Er hat noch diefs Besondere, dafs alle seine Sätze ein gewisses Gemählde von Empfindungen darstellen, deren Charakter sich nicht leicht verkennen läfst. Man weifs ganz genau, in welcher Herzstellung Beeke war, als er diefs oder jenes Product auf-

setzte; so getreu bleibt er der herrschenden Empfindung. Seine Concerte sind nicht sonderlich schwer, aber ungemein lieblich und schmeichelnd für das Ohr. Seine Claviersonaten gehören unter die besten dieser Art, so wir besitzen: sie sind reich an hervorstechenden, meist ganz neuen Wendungen. Seine Modulationen eben nicht kühn, aber doch oft sehr überraschend. Er hüthet sich mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit vor Rosalien; daher sind seine Uebergänge so gefällig. Seine Compositionen für andere Instrumente haben ein ganz eigenthümliches Colorit. Der *Umriſs* ist aufs genaueste angegeben; und die Instrumente bringen eine so kräftige Carnation und liebliche Farbenmischung hervor, daſs man sie nicht ohne Wonnegefühl hören kann.

Beeke hat auch manches für den Sang geschrieben; doch zeichnet er sich hierin nicht so sehr aus, wie in Instrumentalsachen. Er *künstelt* die Empfindungen heraus, und legt oft mehr oder weniger in den Gesang, als wirklich darin liegt.

Rosetti. Einer der beliebtesten Tonsetzer unserer Zeit. Auf allen Clavieren sieht man jetzt Rosettische Stücke, aus allen jungfräulichen Kehlen hallen seine Lieder wieder. Und gewiſs, es läſst sich kaum etwas Leichteres, Lichtvolleres, Honigsüſseres denken, als die Stücke dieses Mannes. Die *Naivetät* ist sonderlich sein Hauptzug. So leicht aber seine Sätze aussehen, so schwer sind sie vorzutragen, wenn man kein eigenes Herzgefühl hat. Der bloſse musikalische Luftspringer, der bloſs in Saltomortalen seinen Ruhm sucht, wird scheitern, wenn er

ein Rosettisches Werk vortragen soll. Die Grazie und Schönheit ist so unendlich feiner Natur, daſs man nur mit der Hand zucken darf, so ist ihr zarter Umriſs zerstört, und das Venusbild wird eine Fratze. — Dieses Grundgesetz gilt in einem hohen Grade vom Vortrag der Rosettischen Compositionen: auf einem bekielten Flügel wirken sie nur schlecht; auf einem Steinischen Fortepiano stark; am meisten auf einem Silbermannischen Clavicorde.

Rosetti setzte auch manches für die Kirche. Sein *Requiem* auf den Tod der Prinzessinn von Taxis ist ungemein schön; hat aber das Feyerlicherhabene, das Todahndende, das Trostvolle der Auferstehung nicht so, wie das Jomellische Requiem. Er tändelt zu viel mit blasenden Instrumenten. Das Näseln der Trompeten mit Sårtinen fällt beynahe ins Komische, und zerstört die Eindrücke der schwermüthigen Andacht. Auch versteht er den Contrapunct nicht tief genug, um eine Fuge mit Kraft und Nachdruck durchzuarbeiten. Rosetti ist der erste Italiäner, welcher *deutsche* Poesie musikalisch bearbeitete. Da er die deutsche Sprache tief studiert hat, so sind ihm diese Arbeiten meist ungemein gut gelungen. Lieder der Liebe und sanftwallende Empfindungen gelingen ihm am meisten.

Anton Janitsch. Ein sehr guter, gründlicher und angenehmer *Geiger*. Sein Solo ist stark, an schwierigen Sätzen reich; und sein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantasie wird er nicht aus den Ufern des Tacts getrieben. Niemand trägt

die Beekeschen Compositionen kräftiger vor als Janitsch. Sein Strich ist durchschneidend, und seine Stellung einnehmend und schön. Es gibt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung so gleich stark wären, wie Janitsch.

Frau von *Schad*. Zwar ist die musikalische Geschichte keine Dilettantengeschichte; wenn sich aber blofse Liebhaber zu der Höhe emporschwingen, wie die Frau von Schad; so verdienen sie nicht nur bemerkt, sondern auch angepriesen zu werden. Sie ist eigentlich eine Schülerinn von Beeke; spielt aber weit geflügelter als ihr Meister, und in mehreren Stylen. Ihre Hand ist glänzend, und gibt dem Clavier Flügel. Sie liest mit unbeschreiblicher Fertigkeit; und doch blickt auch bey ihr das *Weib* hervor. Sie schnellt den Tact, grimmassirt zuweilen, und verkünstelt das Adagio. Nicht eignes Herzblut quillt — wenn sie Empfindungen ausdrückt, sondern immer ist's Manier des Meisters. Was durch Mechanismus vorgetragen werden kann, das trägt sie meisterhaft vor; wo aber *Genie* gelten soll, da herrscht weibliche Ohnmacht: sie zappelt alsdann auf den Tasten wie eine geschossene Taube, und ihr Leben verlischt.

Zum Ruhme des Wallersteinschen Orchesters verdient noch angemerkt zu werden, dafs hier das *musikalische Colorit* viel genauer bestimmt worden ist, als in irgend einem andern Orchester. Die feinsten und oft unmerklichsten Abstufungen des Tons hat besonders Rosetti oft mit pedantischer Gewissenhaftigkeit angemerkt.

Durlach.

Dieser Hof hat lange sein Auge nicht auf die Musik gerichtet, wiewohl die Kirchenmusik unter dem vorigen Markgrafen immer erträglich besetzt war. Aber das Erträgliche und Mittelmäſsige erregt in der Geschichte der Tonkunst nie Aufmerksamkeit. Erst unter dem jetzigen Markgrafen fing Deutschland an, auf die dasige Musik aufmerksam zu werden. Der verstorbene Capellmeister Schiatti war zwar ein ~~ganz~~ mittelmäſsiger Componist; er verstand aber die Kunst ganz wohl, ein Orchester zu lenken, und die Mitglieder desselben mit Nachdruck anzuführen. Doch war die Ehre, dieses Orchester in Aufnahme zu bringen, einem *Deutschen* vorbehalten; und dieser Deutsche ist der jetzige Capellmeister

Schmittbauer. Er gehört unter die vorzüglichsten Componisten unsers Vaterlandes, und erst jetzt sieht man, was die Welt schon längst an ihm hatte. Seine zu Kölln aufgeführten *Kirchenstücke* sind voll Verstand und Kunsteinsicht. Er bearbeitet die Fuge gründlich; nur künstelt er zu sehr in seinen Modulationen. Seine deutschen *Cantaten* sind zum Theil vortrefflich. Die Poesie des Herrn von ~~Denis~~ rais, die er nach einem Gemählde von van der Werft verfertigte, Adams Em-

pfindungen beym ersten Gewitter hat er meisterhaft in Musik übergetragen. Das annähernde Gewitter ist durch gedämpfte Pauken bis zur Täuschung ausgedrückt worden, und der Ausbruch desselben raset im vollen Instrumentensturme. Die Empfindungen unserer ersten Aeltern, bey diesem ungewöhnlichen Anlafs drückte er durch den natürlichsten Gesang aus. Seine Recitative sind nicht ganz so gründlich, wie anderer deutschen Meister ihre; aber doch gefällig durch die eingestreuten Accompagnements. Seine Arien sind trefflich zur Gesangübung, weil sie schwer sind, und von neuen Modulationen strotzen. Dieser Meister hat auch sehr viel im Kammerstyle gearbeitet, immer gut und hörbar; und in Jomellis Manier, dessen Schüler er war; doch niemahls sonderlich hervorstechend. Die Ursache mag vielleicht unter andern diese seyn, weil er in keinem Instrument Meister ist, sondern nur die Oberfläche von ihnen berühret, oder wie Rousseau sagt: nur die Spitzen der Töne pflückte.

Woeggel. Ein Mann, der zuerst die *Trompete* als Meister behandelt hat. Da er athemreich war, eine starke Brust hatte, und diätetisch lebte; so ward ihm dieses Riesengeschäft um so leichter. Er fiel zuerst auf den glücklichen Einfall, die Trompete zu biegen, um in den Becher greifen, und die Töne modificiren zu können. Die Trompeten mit Klappen schienen ihm zu viel von ihrer Natur verloren zu haben; defswegen fiel er auf diese Erfindung, ohne dadurch dem schmetternden Tone der Trompete etwas zu nehmen.

Seine Zunge ist trefflich im Doppelspiele wie im einfachen, und seine Höhe nicht nur äufserst rein, sondern auch so lieblich, dafs es mehr Menschengesang als Trompetenvortrag zu seyn scheint. Die Concerte für sein Instrument sind meist von Schmittbauer, und zwar mit Geschmack und ziemlicher Gründlichkeit gesetzt. Da er sich aber meist an die Höhe gewöhnt hat, so verlor er dadurch merklich in der Tiefe.

Der Markgraf besitzt auch an Geyer in Durlach einen der merkwürdigsten Organisten, den sogar ein Vogler schätzte. Er hat Feuer, Faustkraft, Pedalkenntnifs, und Einsicht in die Registermischung. Nur künstelt er zuviel auf der Orgel, und scheint das Adagio, Largo, Andante und Arioso viel zu wenig studiert zu haben.

Sandmair. Ein guter Solospieler auf der *Violine*; doch noch ein trefflicherer Ripienist. Er bildete sich an diesem Hofe, und reiste mit Voglern in der weiten Welt herum.

Der *Gesang* ist bisher in diesem Orchester äufserst vernachlässigt worden — wodurch für die Instrumentalisten ein unwiderbringlicher Schaden entstand: denn ohne Gesang wird kein Instrumentist reif.

Hamburg.

Diese Stadt hat vor andern Städten Deutschlands grofse und graue Verdienste um die Tonkunst. Schon um die Zeit der Kirchenverbesserung unterhielt man daselbst Musikchöre, die, nachdem der Kirchengesang eingeführt wurde, der Aufnahme und Würde desselben ungemein zu Statten kamen. Ich glaube, dafs diese Stadt die *ersten Orgeln* in Deutschland hatte: wenigstens findet man in ihrer Geschichte frühere Nachrichten von Orgeln, als in den Chroniken anderer Städte. Defshalb gab es auch daselbst viel früher grofse Organisten, als anderwärts in Deutschland. Man besoldete Cantoren oder Sangmeister, nahm Zinkenisten und Posaunisten an, und vereinigte sie mit dem öffentlichen Gesange. Darum ist in keiner Stadt Deutschlands der *Choralgesang* so trefflich, so majestätisch donnernd, so ganz die Tempelhallen ausfüllend, und so gründlich von der Orgel begleitet — als in Hamburg. Auch sind die Hamburger die ersten Protestanten gewesen, welche die Figuralmutik Anfangs mit grofsem Widerstande der Geistlichkeit, in den Kirchen einführten. Der Reichthum dieser Stadt, welchen bekanntlich ihre ausgebreitete Handlung ein-

führte, war der Musik sehr günstig. Der Magistrat setzte für die Musiker ansehnliche Besoldungen aus, und reiche Privatpersonen vermehrten selbige durch ansehnliche Stiftungen. Zu Anfang dieses Jahrhunderts waren abermahls die Hamburger die ersten, welche *deutsche Singstücke* aufs Theater brachten. Obgleich die Poesie Anfangs meist schlecht war, so war doch die Musik für die damahlige Zeit sehr gut gesetzt.

Mattheson war der Lenker dieser musikalischen Schauspiele, und der erste Musiker in Hamburg. Zwar waren seine eignen Compositionen ziemlich steif und pedantisch; er verbesserte diefs aber damit, dafs er treffliche Stücke aus Italien und Frankreich verschrieb, und deutsche Texte darunter setzte. Auch warb man für diese Schauspiele die besten Sänger aus Deutschland.

Schubart, mein Vorfahr, ein trefflicher Tenorist, der mit ungemeiner Anmuth sang, und die Musik als Meister studiert hatte — war viele Jahre die Zierde dieses Theaters.

Mattheson spielte die *Orgel* sehr stark, nur machte ihn das mathematische Auszirkeln etwas furchtsam. Sein gröfstes Verdienst aber ist, dafs er durch seine vielen musikalischen Schriften einer der ersten Lehrer Deutschlands geworden. Seine *Organistenprobe*, sein *vollkommener Capellmeister*, und andere seiner Schriften, enthalten einen Schatz seltner musikalischer Einsichten. Da er Lateinisch, Griechisch, Englisch, Französisch und Welsch vollkommen verstand; so konnte er alles lesen und studieren, was in diesen Sprachen über die Tonkunst ge-

schrieben war. Wollte man einen Organisten oder Capellmeister heutzutag nach seinen strengen Forderungen examiniren; so würden nur äusserst wenige zu diesen Stellen fähig seyn. Doch war Mattheson selbst mehr gründlich und solid, als melodisch: darum modern jetzt seine Compositionen. Er trieb den Pedantismus oft bis ins Lächerliche — wollte nicht nur für das Ohr, sondern auch fürs Auge mahlen. Als er einst eine Cantate, *Noah* betitelt, setzte, und einen Regenbogen ausdrücken sollte; so schrieb er die Noten in einem halben Zirkel, und gebrauchte dazu rothe, gelbe, blaue und andere färbige Tinte — ein Einfall, worüber sich Klopstok in seiner gelehrten Republik weidlich lustig macht. Bey all diesen kostbaren Anstalten hatte die Hamburger-Musik doch noch sehr viel Rauhes und beynahe Barbarisches. Aber plötzlich trat ein Mann aus der Wolke

— — claraque luce refulsit! — —

und dieser Mann war

Telemann. Er studierte Theologie; aber sein musikalischer Originalgeist bäumte sich weit über den Theologen hinaus. Von der Natur mit Genie ausgerüstet, cultivirte er die Tonkunst unter den besten Meistern. Er durchreiste Welschland und Frankreich, hohlte allenthalben Nahrung für seinen Geist, ohne sein eignes Gepräge zu verlieren. Als er nach Deutschland zurückkam, wurde er Capellmeister in Hamburg — und hier begann die Epoche seiner Grösse. Er schwang sich bald zu einem der ersten Tonsetzer Europens empor. Im Kirchenstyle besonders hatte er seines Gleichen nicht: Tiefsinn,

Psalmenflug, Höhe, Würde und Majestät waren bey ihm mit einem Herzen vereinbart, das ganz von der Religion durchdrungen war. Seine vielen *Kirchen-Jahrgänge* sind ein unbezahlbarer Schatz für die Tonkunst. In seinem mittlern Alter neigte er sich, von Lully's Beyspiel verführt, etwas zum französischen Satze; doch lenkte er bald wieder ein: denn die Verirrungen des Genies dauern nicht lange. In seinen letztern Werken ward er ganz deutscher Mann. Correcter konnte niemand schreiben als Telemann; doch nagte die Correctheit nicht am zarten Sprofs der Melodie. Wenige Meister waren reicher an melodischen Gängen, als er. Seine Recitative sind Muster, die der Künstler studieren mufs. Seine Arien — meist mit wenigen Instrumenten besetzt, thun die gröfste Wirkung. Die Bässe sind so meisterhaft bearbeitet, und so regelmäfsig beziffert, dafs er hierin noch von niemand übertroffen wurde. Am gröfsten war Telemann in Chören; man hat Hallelujas und Amen von ihm, welche das Aufjauchzen und den Jubel der himmlischen Chöre so nachahmen, dafs die gefrorenste Seele dabey aufthauen, und sich in Empfindung ergiefsen mufs. Wie er die Choräle setzte und begleitete, wie voll seine Harmonien, wie glücklich seine Modulationen waren — das wissen nur diejenigen zu beurtheilen, die über Originalwerke Richter seyn können. Er hat verschiedene Oratorien, Cantaten und dergleichen gesetzt, die jetzt wie Gemmen aus den Zeiten des Dioskorides gesammelt werden. Seine *Kammerstücke* sind bey weitem nicht von diesem Werthe; denn ob er sie schon alle mit der äufsersten Gründlich-

keit bearbeitete, so sind doch Producte dieser Art viel zu sehr der Mode unterworfen, als daſs sie lange dauern könnten. Telemann war für die *Kirchenmusik* geschaffen, und hierin ist er der erste Lehrer Deutschlands geworden. Wo Kirchenmusik ist, da hallen seine Erfindungen wieder.— Sein Geist blieb bis ins graueste Alter immer groſs und lebhaft. Er führte noch im achtzigsten Jahre ein Passionsoratorium auf, worin die volle Stärke seines Genius flammte. Die gröſsten Dichter seiner Zeit, Richey, Brokes und Hagedorn arbeiteten für ihn. Er fühlte die Macht der Poesie so tief, daſs er bey Lesung der ersten Gesänge der Messiade weinte, daſs solch ein Dichter nicht für ihn gearbeitet hätte. Kurz vor seinem Ende entschloſs er sich noch, einen Hymnus aus der Messiade in Musik zu setzen. Aber er starb, — und lauscht nun den Chören der Engel.

Das Glück der Hamburger ist beneidenswerth; nach diesem ungeheuern Verlust erhielten sie einen

Carl Philipp Emanuel Bach, der in vielen Stücken noch Telemann übertraf. Er war Capellmeister in Hamburg; bey der Prinzessinn Amalia von Preuſsen; und hatte noch von verschiedenen Höfen diesen Charakter. Er ist der Sohn des groſsen *Sebastian Bachs*, und studierte bey ihm das Flügel- und Orgelspiel mit so bewundernswürdigem Erfolge, daſs er schon im eilften Jahre die Zauberstücke seines Vaters, über dessen Schulter blickend, wegspielte, wenn er sie setzte. Doch lieſs er bald die Orgel fahren, und legte sich ganz auf das Clavier und die Composition. Schon im achtzehnten Jahre seines Alters wurde er er-

ster Flügelspieler beym groſsen *Friedrich*, und begleitete immer die Flötenconcerte und Solos des Königs allein. Hier schwang er sich in jedem Betracht zum ersten Clavierspieler der Welt empor. Niemand hat jemahls die Natur des Flügels, des Fortepianos, des Pantalons und Clavicords mit so tiefem Blick durchdrungen, wie dieser unsterbliche Mann. Sonderlich war er der Erste, der Colorit ins Clavicord brachte; der das Schweben und Beben der Töne, den Träger, eine Art von Mezzotinto, die Fermen, die Pralltriller, auch den Doppeltriller, nebst unzähligen andern Verzierungen des Clavicords erfand. — Er spielt äuſserst schwer, und eben so schön. Sein gebundner Styl, seine Manieren, seine Ausweichungen, seine harmonischen Kunstgriffe sind unerreichbar. Er hat die Musik in ihrem weitesten Umfange studiert. So groſs er als Solospieler ist, so schöpferisch seine Phantasien sind, so groſs und erhaben seine Einbildungskraft; so groſs ist er in der *Begleitung*. Wer begleitet wie Bach? — Niemand! wird ganz Europa antworten. Friedrich der Groſse, der das Nil admirari des Horaz in so hohem Grade studiert hatte, stand mehr als einmahl hinter dem groſsen Manne, wenn er Töne aus dem Clavicord zauberte, — stieſs dann mit dem Stock auf den Boden, und rief aus: Nur *ein* Bach! nur *ein* Bach!

Man hat unzählige Clavierstücke von diesem Meister, die alle das Gepräge des auſserordentlichsten Genies tragen. So reich an Erfindungen, so unerschöpflich in neuen Modulationen, so harmonisch voll ist keiner wie dieser. Was Raphael als Mahler, und Klopstock als

Dichter — das ist so ungefähr Bach als Harmoniker und Tonsetzer. Was man an seinen Stücken tadelt, ist eigensinniger Geschmack, oft Bizarrerie, gesuchte Schwierigkeit, eigensinniger Notensatz, wo er z. B. den mittlern Fingern immer eine eigene Sphäre gibt; und Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack. — Wenn auch etwas an diesen Beschuldigungen wahr ist: so ists doch noch wahrer, daſs der wirklich groſse Mann sich zwar bücken — aber nie zur Zwergheit seiner Zeitgenossen herabwürdigen kann. Bach pflegte zu sagen: Wenn meine Zeitgenossen fallen, so ist meine Pflicht sie aufzuheben, aber nicht zu ihnen in den Koth zu liegen. Daher bemerkt man in seinen neuesten Stücken immer etwas Anschmiegung an den Genius der Zeit, aber nie Herabsinken zum herrschenden Geiste der Kleinheit. Alles Tändeln auf dem Clavicorde, alles süſsliche geistentnervende Wesen, alles Berlockengeklingel der heutigen Tonmeister ist seinem Riesengeiste ein Greuel. Er bleibt trotz der Mode, was er ist — Bach!

So groſs er als Clavierist hier erscheint, eben so groſs ist er als *Lehrer* des Claviers. Niemand versteht die Kunst Meister zu bilden besser als Er. Sein groſser Geist hat eine eigene Schule gebildet; die *Bachische*. Wer aus dieser Schule ist, wird in ganz Europa mit Vorneigung aufgenommen. Sein Fingersatz ist der vortrefflichste, den je ein Clavierist erfunden, seine Faust und Leibesstellung glänzend: und sein Vortrag so ungezwungen, daſs man hexen sieht, ohne eine einzige magische Bewegung zu bemerken. Ja er ist der Lehrer der Welt im Clavicorde

geworden. Seine *wahre Art das Clavier zu spielen*, ist so classisch, als je ein Werk geschrieben wurde. Sein Styl ist ernst, präcis und rein. Seine Regeln sind von der tiefsten Erfahrung abgezogen. Er ist Theoret und Aesthetiker zugleich in seltnem Grade. Alles was im Umkreis des Claviers liegt, scheint er erschöpft zu haben: denn in den vierzig Jahren, da er herrschte, strebten zwar viele an seinem Colossenbilde empor, aber sie vermochten kaum seine Kniee zu lecken.

Eben so ausgezeichnet war er als Lenker eines Musikchors. Er weiſs hundert Stimmen und Saiten so in eins zu verflöſsen, so in den Pulsschlag der Natur einzuleiten, so das Genie selbst in den Schranken der Ordnung zu erhalten, daſs hierin schwerlich seines Gleichen ist. Die *Akustik*, die Orchesterordnung, und viele geheime Capellmeisterkünste verstand er aus dem Grunde. Auch als *Sangcomponist* hat er sich mit Glanz gezeigt. Seine Cantaten, seine Choräle, wozu er Gellerts, Cramers und Klopstocks Texte wählte, sind voll Pathos, voll Neuheit in melodischen Gängen, einzig in den Modulationen — kurz, wahrer harmonischer Sphärenklang. So groſs sein Geist ist, so groſs ist sein Fleiſs. Kein Genie hat jemahls so viel geschrieben wie Er, und alles auch das geringste Liedchen oder Menuetchen trägt seinen originellen Stämpel. Daſs durch diesen auſserordentlichen Mann die Musik in Hamburg ungemein gebildet werden muſste, versteht sich von selbst. Alles ist daselbst Sang und Klang: die gröſsten Virtuosen treten da

auf, und werden fürstlich belohnt; die Dilettanten erheben sich zur Meisterschaft. *)

Die Theatralmusik zu Hamburg ist eine der trefflichsten in Deutschland; eben nicht stark besetzt, aber so richtig in der Ausführung, dafs Concertmeister dahin reisen sollten, um zu lernen, wie man ein Orchester anführt. Da die ersten Producte der Welt daselbst aufgeführt werden, so ist leicht zu erachten, welch eine grofse Musikschule Hamburg für unser Vaterland geworden.

Ein Theater, an dessen poetischen und musikalischen Vollkommenheiten *Lessinge, Klopstocke, Bache, Bode, Schröder* und andere Jahre lang gearbeitet haben, mufs sich nothwendig zu einem Gipfel erheben, der über alle andern Theater hinausreicht. Daher macht in Hamburg nichts mehr Sensation, als was aufserordentlich grofs ist. Ja ein berühmter Engländer behauptete erst kürzlich öffentlich, dafs der allgemeine musikalische Geschmack zu Hamburg weit gröfser sey, als der in London.

*) Der Syndicus Schubak, ein Universalkopf, spielt nicht nur das Clavier als Meister, sondern setzt auch ganz vortrefflich. Ein Mann, der sagen kann, ich kenne nur zwey Lehrer: Klopstock und Bach, verdient von der Geschichte bemerkt zu werden, wenn er sich auch nur als Dilettant angibt.

Mainz, Trier und Köln.

Wenn man von den Höfen geistlicher Churfürsten spricht, wenn man an ihren Enthusiasmus für die Aufrechthaltung ihrer Religion denkt: so läſst sich nichts anderes erwarten, als blühende Tonkunst — wenigstens im Kirchenstyl.

In *Mainz* ist die churfürstliche Hofmusik immer mit trefflichen Köpfen besetzt gewesen. Der vorige Churfürst war so enthusiasmirt für die Musik, daſs er sich jeden Morgen durch einen so genannten musikalischen Morgensegen wecken lieſs; ein Abendgesang mit unaussprechlicher Rührung angestimmt, wiegte ihn in Schlummer. Nicht leicht hat ein groſser Mann die Musik so in sein Leben verwebt wie dieser. Musik weckte ihn, Musik begleitete ihn zur Tafel; Musik scholl auf seinen Jagden; Musik beflügelte seine Andacht in der Kirche; Musik wiegte ihn in balsamischen Schlummer, und — *Musik* hat diesen wahrhaftig guten Fürsten gewiſs im Himmel bewillkommt.

Punto. Unstreitig der erste Waldhornist der Welt. Zwar glänzt er mehr in der Second als in der Prim; doch hat er den Umfang des Horns so studiert, wie noch

keiner: seine ganze starke Seele haucht aus dem Becher des Horns. Ein Adagio in der Schäferstunde von ihm blasen hören, — ist das Ultimatum der Kunst. Auch Schwierigkeiten bringt er mit unbeschreiblicher Leichtigkeit heraus. Donnernd schlägt er das contra C an, und schwebt durch die unmerkbarste Bogenlinie ins obere C. Er weifs mit der Faust im Becher, die in der Scale des Horns nicht befindlichen Töne so rein heraus zu bringen, dafs er mit seinem D-Horn, ohne zum zeitverlierenden Maschinenhorn seine Zuflucht zu nehmen, Stücke aus allen Tönen begleitet. Seine Compositionen sind eben so trefflich als sein Vortrag; nur setzen sie immer einen Meister voraus, — für Dilettanten sind sie nicht geschrieben.

Die Kirchenmusik in Mainz hat sich lange im antiken feyerlichen Style erhalten. Die Antiphonen werden mit Würde vorgetragen, und die Messen haben Grofsheit, Andackt und Herzensfülle. Der Fugenstyl ist hier beliebter als irgendwo, und die Orgeln sind alle mit Kennern besetzt.

Köln.

In den vielen Kirchen dieser grofsen Stadt tönen die vortrefflichsten Modetten, Messen und Antiphonen wieder — mehr aber von Geistlichen als von besoldeten Musikern. Die *Chorknaben* singen daselbst bis zum Entzücken schön, und unter den vielen Geistlichen trifft man Tenor- und Bafsstimmen vom ersten Range an. Die Instrumentenbegleitung ist, wie man leicht erachten kann, eben nicht die vortrefflichste; aber doch hinreichend gut besetzt. Der Styl in Köln ist fast wie in Mainz, nur hat er eine etwas modernere Miene. Unter den Chorregenten gibt es ganz vorzügliche Organisten. Pater *Bauer*, und eine Nonne, Nahmens *Agatha*, sind wahre Orgelvirtuosen. Auch trifft man in den Nonnenklöstern oft himmlische Stimmen an.

Der Churfürst hat nur eine mäfsig besetzte Hofmusik, die ehemahls der berühmte Schmidbauer lenkte. Unter dem Orchester hat sich kein Mitglied bis zur Virtuosenschaft ausgezeichnet. Eine der Hauptursachen ist wohl diese, dafs die dasigen Musiker sehr schlechten Gehalt geniefsen. Desto gröfser ist der Eifer für die Musik in Privatfamilien: man findet da mehr als einen Cavalier, mehr als eine Dame, die es in der Musik bis zur

Meisterschaft getrieben haben. Ob nun gleich Köln in den neuesten Zeiten keine sonderliche Rolle in der Musik spielt; so verdient doch zu seiner Ehre angemerkt zu werden, dafs im J. 855 der erste *christliche Kirchengesang* daselbst gehört wurde. Von dieser Zeit an dauerte die Begeisterung der Kölner für die Kirchenmusik fort; und in diesem grofsen Style glänzen sie noch heutiges Tages.

Trier.

Was die Kirchenmusik betrifft; so ist sie ungefähr auf den Fuſs wie zu Mainz und Köln besetzt; nur wurde sie dadurch modificiret, daſs der jetzige Churfürst, einer der frömmsten Groſsen, der einreissenden Frechheit im Kirchenstyl steuerte, die alten Messen begünstigte, und seine Tonsetzer in diesem Style zu arbeiten, ermunterte.

Die musikalischen Aemter werden nirgends in ganz Deutschland mit so herzenschmelzender Andacht vorgetragen wie zu Trier und Koblenz. Nur Schade, daſs die Orgeln nicht die besten sind, und daſs sich kein Organist daselbst seit langer Zeit als Meister hervorgethan hat.

Auch die Hofmusik ist dort sehr gut besetzt. Der dasige Capellmeister Sales, ein gründlicher und angenehmer Tonsetzer, und ein Mann von dem einnehmendsten Charakter, hat sich im Dramatischen und im Kammerstyle mit Ruhm gezeigt. Obgleich der Churfürst kein Theater hat; so setzte doch dieser Meister verschiedene Opern für Manheim, München, für einige italiänische Städte, und späterhin für London, die sehr gut aufgenommen wurden. Sein Geist ist nicht groſs, aber angenehm. Lichter Ideenwurf, leichte gefällige

Melodien, Wärme des Herzens, gute Bearbeitung des Gesangs, natürlicher Instrumentensatz, auch insinuante Modulation und Harmonie — bezeichnen seinen musikalischen Charakter. Viel Schönheit, aber nicht Groſsheit liegt in seinen Stücken; daher wollen seine Messen, Te Deum's, und andere Kirchencompositionen nicht viel sagen. — Ohne Erhabenheit des Geistes wage sich ja niemand an diesen Styl! Seine Gemahlinn ist eine vortreffliche Conteraltistinn. Sie sang ehemahls als Prima-Donna in einer von Sales gesetzten Oper; allein der Conteralt kann seiner Natur nach niemahls als erste Stimme glänzen: so bald ihm nur ein mittelmäſsiger Discant oder Tenor an die Seite gesetzt wird, so steht er schon im Schatten; sind aber seine Compars gar Meister im Sang; so sinkt der Conteraltist oder die Conteraltistinn ganz unter. Dieſs war das Loos der sonst so vortrefflichen Blümerinn, der jetzigen Gemahlinn des Sales. Sie wurde mit Bewunderung und Mitgefühl angehört, wenn sie in Concerten sang; allein ohne alle Sensation, wenn sie auf dem Theater sich zeigte.

Unter den Instrumentisten des Trierschen Hofes zeichnet sich sonderlich Vocika aus. Er war ehemahls Kammervirtuos am wirtemburgischen Hofe; sein cynischer Charakter aber brachte ihn von diesem Hofe weg nach Koblenz. Er ist ohne Widerrede der gröſste Violonist unsrer Zeit. Er kam auf den seltsamen Gedanken, Concerte und Solos auf seinem Rieseninstrumente zu spielen. Auch setzte er diesen Einfall zum allgemeinen Erstaunen der Zuhörer in Ausübung. Die Tiefe war brüllend,

schauerlich, markdurchschneidend, — klang wie das Sausen des Sturms im Eichenwipfel. Die obern Töne brachten die lieblichste Tenorstimme hervor, die aber nicht mehr wie Saitenton, sondern wie eine Tenorposaune tönte.

Auch die Compositionen dieser Riesenconcerte waren sein Werk: und da die Idee so ganz original ist, so macht sie ihm um desto mehr Ehre. Nur muſs man bedenken, daſs ein so ungeheures Baſsinstrument nicht zum Solo gemacht ist: es lautet wie Moquerie, und fällt durch seine brummenden Sätze oft ins Bärenmäſsige und Lächerliche. Doch da es dem Menschen schwer ist, immer bloſs Begleiter, und nicht zuweilen auch hervorstechender Solomusiker zu seyn; so muſs man diesen Einfall einem Vocika verzeihen. — Als Begleiter hat er unstreitig das Maximum erreicht. Er trägt den ganzen Donnersturm des Orchesters auf seinem Violon; sein sehr kurzer Bogen schneidet die Töne so gewaltig heraus, daſs sie alles durchdonnern, alles durchbrausen. Sein vortreffliches Auge, indem er auf sechs Schritte die kleinsten Vorschläge bemerkte, gab seinem Vortrag eine Freyheit und Gründlichheit, die ihm keiner nachthat.

An diesem Hofe sind auch groſse Dilettanten reif geworden, worunter *Larosch*, der berühmte Verfasser des Buchs „über das Mönchswesen" über alle andern weit hinausragte. Er spielte das Clavier als Meister, mit Delicatesse und Gründlichkeit, und setzte auch selbst sehr gut für sein Instrument. Alles was dieser groſse Mann that, hatte das Gepräge der Eigenheit.

Taxis.

Dieser glänzende deutsche Hof hat auch in neueren Zeiten durch die Tonkunst Aufsehen erregt. Alles wurde hier musikalisch: die Prinzessinnen spielten wie Engel auf dem Clavikord; sonderlich trieb es Prinzessinn Xaveria bis zur Meisterschaft. Ihre Geschwindigkeit ist unglaublich; nur verliert sie dagegen in der Delicatesse. — Regelmäſsige Anordnung eines *Orchesters* muſs man von einem solchen Hofe nicht erwarten, wo das *Vergnügen* als letzter Endzweck betrachtet wird. Wenn es zu Lampsak unter den Priestern des Priap's ein Musikchor gegeben hätte, so würde dieser ungefähr vom Taxischen Hofe am meisten goutirt worden seyn. Die girrende Taube auf den Schultern der Venus - Anadyomene, das Zerschmelzen Endymions in den Armen der Diana; der betäubende Centralpunct jeder Schäferstunde, — alles, was girrt, schmachtet, und vom Entzücken erlahmt, — gehört in den musikalischen Charakter dieses Hofes. Schon nach dieser Schilderung konnte kein groſser Mann in dieser Region aufstehn. Doch zeichneten sich einige Köpfe aus, die nicht ganz unwürdig waren, Priester im Heiligthum der Liebe zu seyn.

Touchesmoulin machte viele Jahre daselbst gleichsam den Capellmeister. Sein Geschmack ist ganz französisch, weich und molligt. Er spielt die Violine zwar mit

Kraft, doch in einer Manier, die nicht jedermann gefallen kann. Sein Sohn hat schon im zwölften Jahre grofse Talente für die Violine geäufsert, indem er die schwersten Concerte mit fliegender Fertigkeit vortrug: allein die weichliche Erziehung seines Vaters war ihm nicht günstig.

Das Clavier wird an diesem Hofe ausnehmend geschätzt und cultivirt. Da es das Lieblingsinstrument aller Prinzessinnen ist; so kann man leicht erachten, dafs es nicht an Virtuosen fehlen wird, die diefs herrliche Instrument mit Feuer treiben.

Kiefer. Ein ungemein gründlicher Clavierist, freylich mehr Theoretiker als Genie; aber im Verständnifs der Applicaturen, im leichten und starken Vortrag, in der Kunst zu lesen und zu begleiten — gewifs Meister. Er ist der Schöpfer des Claviergeschmacks, der gegenwärtig am Taxischen Hofe herrscht. Sein Sohn, Clavierist beym neuen Fürsten Palm, spielt die Stücke der ersten Claviermeister mit vieler Präcision. Nur schwindelt ihm vor den Tiefen eines Bachs: aus diesem Ocean hat er kaum noch als Schwalbe im Flug geschlürft. Mit einem Wort, weder er noch sein Vater sind Köpfe von Bedeutung; aber doch noch gute musikalische Handwerksleute. — Ehemahls war der Geschmack dieses Hofes ganz welsch oder französisch; jetzt, (ich schreibe diefs 1784 — denn es könnte gar wohl geschehen, dafs der Geschmack daselbst im J. 1799 russisch oder chinesisch wäre) ist der Geschmack ganz deutsch, und es kommen dort oft sehr drollige Operetten zum Vorschein,

die einen ungemein guten Kopf vermuthen lassen. Ein *spanischer Cavalier* hat zu unsern Zeiten daselbst einige Stücke in deutscher Sprache verfertigt, die Geniezüge verrathen; auch ist das Deutsche bis zum Bewundern gut gerathen. Doch läſst sich leicht von einem solchen Hofe erwarten, daſs er mehr am Komischen als Ernsthaften Gefallen finde. Sogar in den Kirchenstyl hat sich eine gewisse Leichtfertigkeit eingeschlichen, die jeden glimmenden Funken der Andacht verweht.

Die Musik der Stadt *Regensburg* ist gottesjämmerlich. Sie haben nicht einmahl einen guten Organisten, und ihre Singchöre schreyen und brüllen ohne Wirkung. Ehemahls war *Schlimbach* da, ein gründlicher Orgelspieler und ein sehr brauchbarer Componist; aber jetzt geht Polihymnia an Regensburg vorüber, und kein Weihrauch dampft ihr von den Altären der Protestanten auf.

Der *Fürst von Fürstenberg* reitet die Musik wie *Yorik* sein Steckenpferd. Ohne selbst Musiker zu seyn, läſst er sich Jahr aus Jahr ein täglich stundenlang vorsingen, vorpfeifen, vorgeigen, vorblasen und dudeln. Er bezahlt die Virtuosen, die sich an seinem Hofe hören lassen, vortrefflich: hat aber übrigens selbst weder einen groſsen Capellmeister, noch groſse Sänger, noch ausgezeichnete Instrumentisten. — Wenn der Fürst klein ist, so schrumpft alles um ihn her in den gleichen Geist der Kleinheit zusammen. Inzwischen muſs man es diesem Herrn zum Ruhme nachsagen, daſs er die guten Musiker ausnehmend schätzt, sie an seine Tafel zieht, und sie so gut als irgend einer seiner Collegen belohnt.

Nassau - Weilburg.

Die jetzt regierende Fürstinn dieses Hauses hat sich als Kennerinn und Beschützerinn der Musik einen grossen Ruf erworben. Sie sang ehemahls vortrefflich; gewisse physische Gründe aber bewogen sie, den Gesang fahren zu lassen, und sich ganz dem Clavier zu widmen. Sie spielt schwere Concerte von Schobert, Bach, Vogler, Beeke und andern mit ungemeiner Leichtigkeit weg. Das Allegro und Presto gelingt ihr immer, das Adagio und Largo aber nie: denn sie hat aus übermäſsiger Reitzbarkeit der Nerven einen Abscheu vor allem Traurigen. Ihr Orchester ist sehr gut besetzt.

Rothfischer war lange daselbst Concertmeister. Diesen Posten zu bekleiden ist niemand fähiger als er. Er spielt die Violine auch als Sologeiger mit vielem Geschmacke. Doch besteht seine eigentliche Stärke in der Anordnung, Beurtheilung und Zusammenstimmung eines Orchesters, und der meisterhaften Lenkung desselben zu einem gemeinschaftlichen Zwecke. Sein Strich reiſst durch, und er weiſs während des Spiels den Arm so zu lenken, daſs er damit gebiethet. Seine Symphonien sind stark, reichhaltig an glänzenden Ideen, und voll tiefer Einsicht in die Geheimnisse des Satzes. Von ihm

trifft auch ein, was *Plinius* irgendwo sagt: „Viele sind berühmt, und einige verdienen es zu seyn:" denn er ist bey weitem in Deutschland nicht so bekannt, als es sein Geist verdiente. Wenige Virtuosen sind so frey von Künstlerstolz wie dieser Meister; bescheidene und gründliche Kritik schätzt er über alles. Er ist jetzt in Wien, und führt daselbst das Orchester des deutschen Theaters an. Der Weilburgerhof fühlt seinen Verlust um so mehr, je schwerer es halten wird, ihn so bald zu ersetzen. — Die übrigen Glieder dieses Orchesters brilliren zwar nicht sonderlich, aber desto besser sind sie zur musikalischen Eintracht gewöhnt. Virtuosen ersten Rangs, die sich daselbst hören liefsen, bewunderten die Accuratesse des Vortrags, und die genaue Haltung des musikalischen Colorits, welches hier besser als an manchem weit gröſsern Hofe beobachtet wird.

Die Singspiele, die zuweilen hier aufgeführt wurden, sind meist französisch, und wollen daher sehr wenig sagen.

Cassel, Darmstadt, Hanau.

So glänzend immer der Hof zu Cassel war; so wüſste ich mich doch nicht zu entsinnen, daſs er jemahls in der Musik Aufsehen erregt hätte. Weder ein Componist, noch ein trefflicher Ausführer hat sich daselbst hervorgethan. Die Fürsten dieses Hofs waren nie sehr für Musik: daher die Todtenstille, die dort in der Tonkunst herrschte. Die Landgrafen liebten nur das Lärmende, Kriegerische, Muth- und Tanzweckende in der Musik; wahrer Sang und wahres Spiel galt ihnen wenig. Es gab zwar ehemahls einige Organisten an diesem Hofe von ziemlicher Bedeutung; allein was will ein Maulwurfshügel in der Nähe von Gebirgen und Alpen sagen?

Die Hofmusik ist zwar jetzt daselbst in ziemlichem Stande, verliert aber alles Ansehen im Vergleich der erst gedachten Höfe. Durchreisende Virtuosen, die sich von Zeit zu Zeit dort hören lassen, unterhalten allein diesen Hof.

Darmstadt.

Dieser Hof verdient wegen seiner ganz vortrefflich eingerichteten *Kriegsmusik* bemerkt zu werden. So wird in der Welt kein Marsch executirt wie hier. Die blasenden Instrumente sind alle herrlich besetzt. Der Geist der Märsche ist groſs und kriegerisch; und der Vortrag Wurf auf Wurf. Die *Trommel* ist hier, musikalisch betrachtet, auf ihren höchsten Gipfel getrieben worden: vom Flistern des Pianissimo, bis zum Donnersturm des Fortissimo — das Wogen und Fluthen der Töne; das Sieden und Kochen unter der Faust des Meisters; das Hinschmachten zum Nichts, — das Aufstreben zum All' — hört man hier Tambours ausdrücken.

Enterlin, ist der Capellmeister dieses Orchesters; gebürtig aus Nürnberg, Sohn eines weiland sehr berühmten Fagotisten, der, weil er das Unglück hatte, beym Trunk einen seiner Kameraden zu erstechen, sich selbst entleibt hat. — Enterlin spielt die Violine nach einer ganz besondern Manier. Er weiſs Töne und Wendungen darauf hervor zu bringen, die noch keinen Nahmen haben. Indessen neigt er sich mehr auf das Spaſshafte, als auf das Ernste. In seiner Jugend hatte er geflügelte Geschwindigkeit, und erregte allgemeines Aufsehen. Da

er zugleich ein vortrefflicher *Clavierspieler* ist, und für diefs Instrument manches herrliche Stück gesetzt hat; so erwarb er sich dadurch kein gemeines Ansehen im Tonsatze. — Dieser Meister hat aus Bizarrerie seines Charakters weit weniger Sensation gemacht, als er hätte machen können.

Aufser ihm zeichnete sich nur noch ein gewisser *Merkel* aus, der das Clavier als Meister zu behandeln wufste.

Hanau

Hat in neuern Zeiten eine ziemlich gute Musik unterhalten, doch that sich kein Meister sonderlich dabey hervor. Man käuet daselbst die Stücke des Auslandes erträglich wieder; und dieſs ist sein gröſstes, beynah einziges Verdienst. Doch verdient ein Dilettant daselbst bemerkt zu werden, der in ganz Deutschland Aufmerksamkeit erregt hat. Dieser Dilettant heiſst *Andrée.*

Er war so kühn, die besten Dichter musikalisch zu interpretiren. Mangel an gründlicher Einsicht schielt allenthalben aus seinen Stücken hervor: inzwischen wurden seine Operetten durch ganz Deutschland mit allgemeinem Beyfall aufgeführt. Wahr ist's, sie dringen in den Geist des Autors nicht ohne Glück ein; er hat einen Reichthum von gefälligen Melodien. Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, und die Leichtigkeit seines Styls, haben ihm jene beträchtliche Senſation erworben: allein Andrée setzt nicht für den Denker. Er ist zu leer an Modulationen, an groſsen Harmonien, als daſs er bis ins Mark des wahren Kunstverständigen eindringen könnte. Das *Lied* gelang ihm indessen sehr gut. Er bemächtigte sich in verschiedenen seiner Lieder des echten Volkstons, und erkämpfte dadurch allgemeinen Bey-

fall. Da er für die Dichtkunst einiges Geschick hat; so half ihm diefs ungemein zu seinen musikalischen Aufsätzen.

Die übrigen deutschen Höfe haben sich zu wenig wahres Verdienst um die Tonkunst erworben, als dafs sich der Griffel der Geschichte mit ihnen beschäftigen sollte.

Würzburg hat für den Gesang einiges geleistet; die *Mecklenburgischen* Höfe sind zufrieden mit Bedienten-Musik: und was unter den übrigen Fürsten und Grafen Bemerkenswürdiges vorkommt, gehört blofs in ein alphabetisches Verzeichnifs deutscher Musiker, und nicht ins Gemählde eines grofsen Ganzen. — Ich will also die Geschichte der deutschen Tonkunst damit beschliefsen, dafs ich einige Meister bezeichne, die sich da und dort in der Musik hervor thaten.

Adelung, aus Erfurt, ein wahrhaft guter musikalischer Theoretiker. Seine „*Anweisung zum Orgelspiel*" hat viel Saft und Kraft. Er versteht nicht nur den Orgelbau mechanisch — und zwar nicht als gemeiner Mechaniker, indem er sehr tief alle Unvollkommenheiten des bisherigen Orgelbaus bemerkt hat, sondern gibt auch selbst *Grundsätze an*, die jedem Musiker von Profession, sonderlich dem Organisten ein wahres Amulet seyn müssen.

Abel spielte in London eine grofse Rolle. Er war eigentlich nur *Ripienist* auf der Violine, legte sich aber bald mit grofsem Glück auf die Composition, und lieferte besonders im Kammerstyl vortreffliche Werke. Sei-

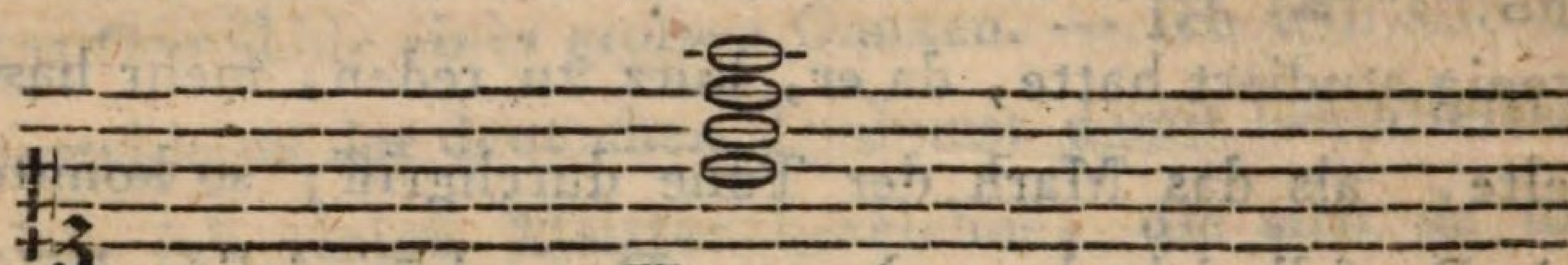
ne Symphonien sind voll und schön; seine Clavierstücke brauchbar für Dilettanten; und was er sonst setzte, sprüht Funken eines sehr glücklichen Kopfes aus. Er arbeitete sich bis zum Concertmeister in London empor, und verrieth in allem, was er that, mehr Kunstfleiſs als Genie. Er hat vieles stechen lassen; allein sein Nahme wird wegen der Leichtigkeit seines innern Gehalts nicht lange dauern.

Alberti, machte Lärm in Wien. Er war zu seiner Zeit einer der beliebtesten Clavierspieler. Die *gebrochenen* Accorde so er erfand, haben lange Zeit die Fäuste beschäftiget und gelähmt. Seine gewählten Motive waren zwar öfters sehr sangbar, und bedeckten manchen Fehler der Begleitung: da er aber die Natur des Claviers viel zu wenig studiert hatte, da er, kurz zu reden, mehr haspelte, als das Mark der Töne durchgriff; so konnte sein Beyfall nicht lange dauern. Das schwindelige Publicum muſste aufstehen und den Schaden bemerken, welchen seine falschen Applicaturen im wahren Clavierspiel angerichtet. Ein gebrochener Accord bringt drey Finger in Bewegung, und lähmt zwey. Wer nicht wie Bach, die ganze Faust in Thätigkeit setzt, verdient nie Epochenmacher im Clavierspiel zu werden.

Buxtehude, einer der gröſsten Fugenspieler der Welt. Die Haut würde einem heutigen Organisten schaudern, wenn er ein Allabreve, oder eine Fuge von einem Buxtehude vortragen hörte. Das simpelste Thema führt er mit solcher Richtigkeit aus, webt es so labyrinthisch durch einander, und findet immer durch dieſs Labyrinth

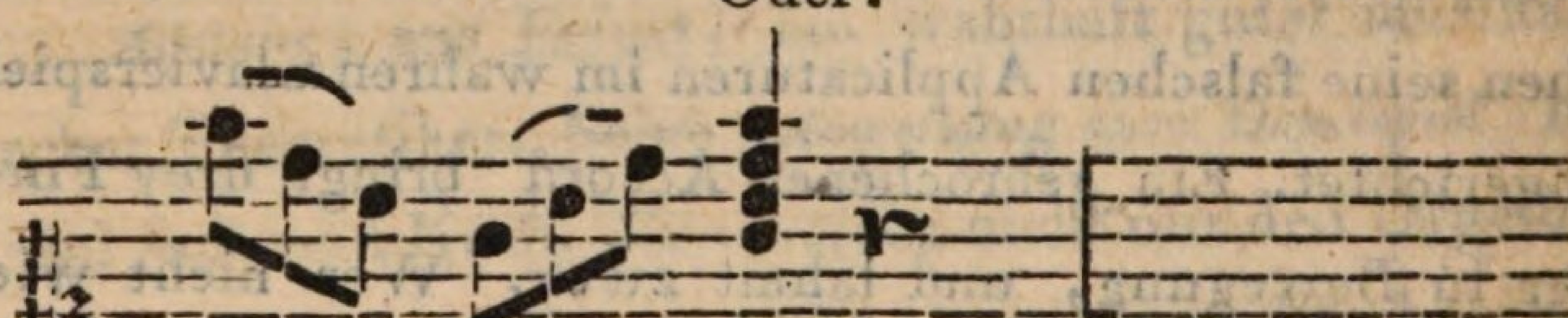
so richtig den Ausgang, dafs man darüber erstaunen mufs. Tiefsinn ist der Charakter seiner Sätze; seine Schreibart eigensinnig: er gibt gleichsam einem jeden Finger eine eigene Sphäre. Die kleinen Finger der beyden Fäuste bilden immer die Peripherie seiner musikalischen Erfindungen, und die übrigen acht Finger halten auf's genaueste ihren eigenen Tanz. Er bemerkt durch die geringsten Vorschläge den Halt und Fortschritt der Mitteltöne, und bringt dadurch zwar äufserste Präcision, aber auch nicht wenig Schwierigkeit für den Spieler hervor. Z. B. was man heut zu Tage durch ein simples Harpeggio ausdrückt, drückt er durch die aller genaueste Bestimmung mit Pausen und Puncten aus:

Heutiger Styl:



Harpeggio.

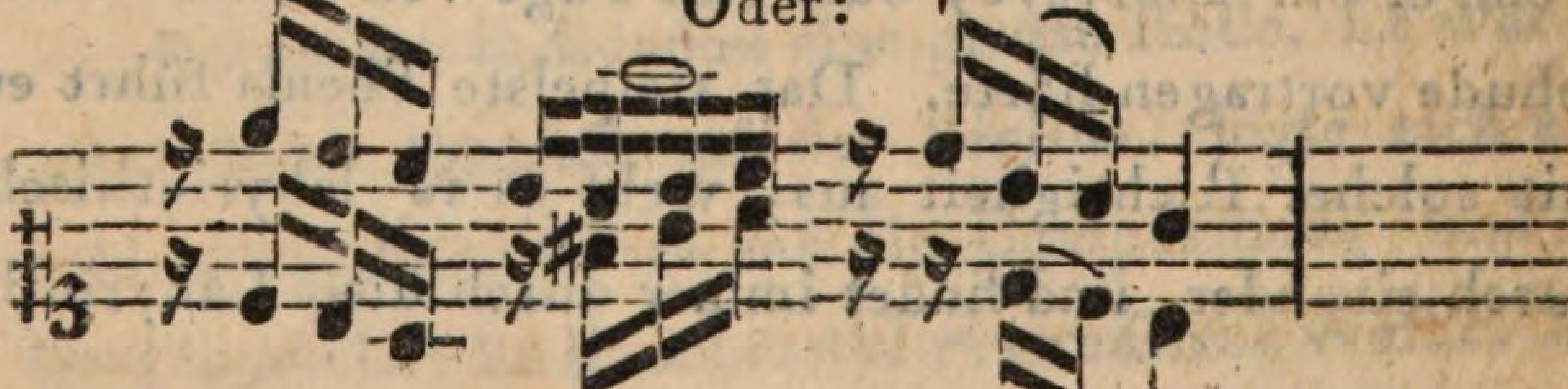
Oder:



Nach Buxtehude.



Oder:



Joh. Christian
Georg Bach, Capellmeister in England, und wegen seines langen Aufenthaltes daselbst, nur der englische Bach genannt, ein Sohn des unsterblichen Sebastian Bachs.

So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accommodation in den Genius des Seculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, — hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt. Er scheint sich ordentlich den Plan vorgesetzt zu haben, seinem Bruder in Hamburg zu beweisen, man könne groſs seyn, und sich doch nach dem geringfügigen Geiste des Volks bequemen. Der Erfolg bewies, daſs dieser Bach Unrecht hatte: denn sein Geist litt unter den Fesseln der Accommodation. Die hohe Theorie, die er aus den Rippen seines groſsen Vater anzog, umgab er mit dem Silberflor des modernen Geschmacks; — eine Riesinn in Filett gehüllt! — — Lange bewunderte ihn Italien, bis er endlich als Capellmeister nach London berufen wurde. Er war Meister in allen musikalischen Stylen. Buchstäblich war es wahr, was ein englischer Dichter von ihm sang: „*Bach* stand auf des Olympos Gipfel.

Und Polyhimnia kam ihm entgegen.
„Sie breitete die Silberarme
„Um ihn, und sprach:
„*Ganz bist du mein!*

Seine *Kirchenstücke* haben viel Gründlichkeit, nur eine gewisse weltliche Miene, die den Geruch der Verwesung ankündigt. Seine *Opern*, die er in England, Ita-

lien und Deutschland setzte, verrathen alle den Herrschergeist im Gebiethe der Tonkunst. — Dieser Bach konnte seyn was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines *Vaters* durch. — So kam der verlorne Sohn mit zerrissenem Gewande nach Haus. Der Vater fiel ihm um den Hals, und schluchzte: „Bist doch mein Sohn!"

Sein Bruder in Hamburg schrieb ihm öfters: „Werde kein Kind!" Er aber antwortete immer: „Ich muſs stammeln, damit mich die Kinder verstehen."

Daſs aber dieser auſserordentliche Mann auch im tiefsinnigen Style seines Bruders und Vaters in Hamburg arbeiten konnte, beweisen verschiedene Claviersonaten, die er zu London herausgab. Sonderlich ist eine Sonate von ihm aus dem *F* Mol bekannt, die mit den gründlichsten und besten Stücken dieser Art wetteifert.

Bach hat sich in allen Arten des musikalischen Styls fast mit gleichem Glücke gezeigt. Er arbeitete für die *Kirche*, fürs *Theater*, für die *Kammer*. Er verfertigte tragische und komische Opern, ernsthafte und scherzhafte *Ballete*. Natürlicher Fluſs der Gedanken, liebliche Melodien, reiche Instrumentenkenntniſs, überraschende Ausweichungen, herrliche Bearbeitung des *Duetts*, festliche Chöre, und meisterhafter *Recitativstyl*, — charakterisiren seine ernsten Opern. Er schrieb deren sehr viele in Italien, England und Deutschland; und noch heute

werden sie mit dem entscheidensten Beyfall aufgeführt. Jomellisches Feuer, und den harmonischen Tiefsinn seines Bruders in Hamburg — sucht man freylich in diesen seinen Opern vergebens: aber Natur und Einfalt ersetzen diesen Mangel desto reichlicher. Das *Zärtliche* und *Verliebte* gelang ihm besser als das hohe Tragische.

Seine scherzhafte Muse hat viel glückliche Einfälle: sie ist mehr witzig als launisch, daher wurden seine komischen Opern in London nie lange goutirt. Seine *Ballete* in beyden Arten sind vortrefflich, und dollmetschen den ganzen Sinn der Geberdensprache.

Seinen *Kirchenstücken* fehlt es nicht an Würde und Andacht. Er hat für Rom und Neapel einige *Messen* gesetzt, welche daselbst allgemeine Bewunderung erregten. Auch für London schrieb er einige *Psalmen* in wahrem antiken Geschmacke. Sein *Te Deum laudamus* ist eines der schönsten, das wir in Europa besitzen. Die Fugen und Chöre bearbeitete er mit grofser Kunst, ohne in Pedantismus zu fallen. — Seine *Clavierconcerte, Sonaten, u. s. w.* mit und ohne Begleitung, gehören noch immer unter die Lieblingsstücke des Publicums. Bach spielte das Clavier selbst als Meister, zwar nicht mit der magischen Kraft seines Vaters oder Bruders in Hamburg, aber doch so, dafs ihn niemand in England übertraf. Weil er verliebter Complexion war, so strebte er sehr nach dem Beyfall der Damen. — Dieser Umstand klärt vieles von seinem musikalischen Charakter auf. Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, seine oft zu grofse Nachgiebigkeit, seine gefällige Condescendenz, da wo der

Volksgeschmack sank; das seinem grofsen Geiste so wenig passende Tändeln; die oft wässerige Leichtigkeit in seinem Satze, da er von Natur zur Schwere geneigt war, — all diefs rührte von seiner allzu grofsen Liebe für das weibliche Geschlecht her. Er war der Liebling der englischen Damen. — Seine *Symphonien* sind grofs und prächtig; dieser Schreibart vollkommen angemessen und für Privatconcerte weit schicklicher, als die Jomellischen.

Bach war einer der fleifsigsten Tonsetzer, die jemahls gelebt haben. Seine Stücke belaufen sich auf eine kaum glaubliche Zahl, worin der Vortrag ungemein abwechselnd ist. Da Bach nur höchst selten seinem eigenen Geschmack folgte, da gleichsam immer ein anderer schrieb, als er selbst; so haben nur wenige seiner Stücke Ichheit und Originalität. Er selbst war defshalb mit seinen Stücken nie zufrieden, und wenn er lange auf dem Flügel gespielt hatte; so pflegte er immer mit einer tiefsinnigen Phantasie zu schliefsen, und am Ende zu sagen: „So würde Bach spielen, wenn er dürfte!" Dieser grofse Mann starb 1782 als erster Capellmeister in London, — vielleicht noch vor der vollen Auszeitigung seines Geistes — denn er hatte kaum vierzig Jahre erreicht. Ganz England beklagte ihn, und sein Vaterland schickte sehnende Seufzer seinem grofsen Geiste nach.

Bachhelbel, ein grofser *Organist* in *Nürnberg,* Meister im echten Orgelgeschmacke. Er setzte riesenmäfsige Stücke für die Orgel, mit zwey bis drey Manualen, die

er nebst dem Pedal sämmtlich in volle Bewegung brachte. Sein Styl ist alt, aber massiv und voll Tiefsinn. Seine Stärke im Pedal war ausnehmend. Den gebundenen Styl oder das Ligato, verstand er im hohen Grade. Die Fugen bearbeitete Bachhelbel schwer, und mit kerndeutscher Kraft. Er spielte den Choral simpel und variert — mit vieler Stärke.

Hierher gehört die Anmerkung, daſs *Nürnberg* unter die ersten deutschen Städte gehört, die sich um vaterländische Musik verdient gemacht haben. In dieser Stadt gibt es von alten Zeiten her herrliche Anstalten, die das musikalische Talent wecken und belohnen. Sie unterhält einen eigenen Capellmeister, und gegen dreyſsig Stadtmusikanten, worunter oft Leute waren, die Aufsehen in der Welt erregten. Der Singchor ist sehr gut besetzt, und selbst unter den gemeinen Leuten herrscht so viel natürlicher Geschmack in der Tonkunst, daſs der fühlende Fremde mit stiller Bewunderung dabey weilt. An Sonn- und Feyertagen hallen alle Straſsen dieser Stadt von Gesängen wieder. Nirgends gibt es so viele Hausorgeln wie zu Nürnberg, weil der Hausgottesdienst nirgends so daheim ist. — Dieser musikalische Geschmack dauert bereits seit Jahrhunderten. Jede Kirche hat einen besoldeten Organisten, und einen Cantor. Die reichen Stiftungen dieser Stadt unterhalten die Chorschüler, aus denen bisweilen groſse Meister hervorgetreten sind. — Mit dankbarer Freude erinnert sich der Verfasser, daſs er dieser Anstalt seine musikalischen Kenntnisse zu verdanken hat.

Das gröſste Verdienst hat sich diese ehrwürdige Stadt dadurch erworben, daſs sie Künstler nährte, die nicht nur die trefflichsten Instrumente verfertigten, sondern auch neue erfanden. Die ersten vorzüglichen *Flügel* wurden hier gemacht von dem unvergeſslichen *Glis*. Die Erfindung des *Pedals* hat man Nürnberg zu danken.

Steiner, der erste Geigenmacher der Welt, ist ein Nürnberger; und noch jetzt sind die nürnberger Geigen unter die ersten und besten zu rechnen. In der Verfertigung *blasender Instrumente* ist diese Stadt noch von keiner übertroffen worden. Die *Tenner'schen Flöten* sind weltberühmt. Die dort verfertigten Trompeten, Posaunen, Zinken, Clarinets und Fagots haben Dauer und schneidenden Ton. Sonderlich verfertigte man ehemahls zu Nürnberg *Orgeln*, die für ganz Europa Muster waren. In der Sebalder- Lorenzer- Frauen- und andern Kirchen stehen herrlich gebaute Orgeln, von dickem metallenen Tone, und vornehmlich im Pedal herrlich gearbeitet. Kurz, man kann Nürnberg mit Recht eine musikalische deutsche Stadt nennen.

Die groſsen Meister in der Tonkunst, welche diese Stadt hervorbrachte, sind folgende:

Fischer, einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit. Seine Stärke bestand in ungewöhnlichen Passagen, die er in der möglichst kurzen Zeit, rund und ohne Fehler vortrug. Sein Geist artete sehr ins Komische aus. Er wuſste alle Vögel nachzuahmen, und zwar mit solcher Täuschung, daſs man nicht wuſste, ob eine Nachtigall gluckte, eine Lerche trillerte, ein Kanarienvogel schmet-

terte, eine Wachtel schlug, oder ein Heimchen zirpte. — Seine Compositionen wollen nicht viel sagen, weil es schwer hält, die Launen eines solchen Orginalkopfes zu treffen. —

Drexel, ein Schüler des grofsen Sebastian Bachs, und zwar einer seiner besten. Er spielte die Orgel mit vieler Gewalt, verstand besonders die Register ausnehmend, und setzte mit Geist für dieses sein Instrument. Sein Fugenstyl war nicht tiefsinnig, sondern leicht und verständlich. Er wählte zu seinen Fugen meist ein sangbares Thema, und machte sie dadurch anmuthig, — eine Eigenschaft, welche bekanntlich den meisten Fugen fehlt. Den Contrapunct verstand er solid; nur lähmte seine Faust zu früh unterm Gewühl der Modulationen. Wir besitzen noch viele Stücke von diesem Meister, die voll Spuren eines trefflichen Kopfs sind. Seine Motetten und Kirchenstücke sind für den gründlichen Musiker vielleicht schätzbarer, als ein aus Herculanum gerettetes Gemählde: denn der stattliche Mann schrieb nur wenig, aber was er schrieb, trug grofses Gepräge.

Löffelloth, der sanfteste Orgel- und Clavierspieler, den man sich denken kann. Sein schwermüthiger Charakter neigte sein Herz zum Adagio, und diefs spielte er mit herzeindringender Gewalt. Er war Genie, und hielt sich demnach an keine Schule. Begünstigt vom Schicksal, konnte er ganz Europa durchreisen, und alles Grofse hören; aber er blieb doch Löffelloth. Sein Satz, wie seine Spielart, war so eigenthümlich, dafs es unmöglich ist, eine Beschreibung davon zu machen. Ahndung des na-

hen Todes, Thränen, die auf einen Todtenkranz thauen, und zitterndes Vorgefühl künftiger Begnadigung — spricht sein Satz. Die Hectik raubte diefs seltene Genie der Welt im 26. Jahre seines Alters. Vor seinem Sterbebette stand ein Glisisches Clavicord. Wenig Minuten vor seinem Ende streckte er die dürren Schenkel aus dem Bette, breitete die Hände über sein Clavier aus, und spielte: „Ach Gott und Herr, wie grofs und schwer u. s. w. mit unaussprechlicher Anmuth. Von Thränen schimmernd sank er auf sein Lager — und starb.

Dieser Mann würde nicht nur alle nürnbergischen Tonkünstler weit übertroffen haben, sondern Epochenmacher geworden seyn, wenn es dem Schicksal gefallen hätte sein Leben zu fristen. — Zwey Tage nach seinem Tode erhielt er einen Ruf als Capellmeister nach Rufsland; aber sein höherer Ruf war in Himmel.

Agrell, Capellmeister dieser Stadt, von Geburt ein Schwede. Ein wahrer Künstler, aber kalter Natur: er spielte kalt, aber regelmäfsig; er setzte kalt aber regelmäfsig. Steif war sein Betragen, steif seine Spielart; allein von jeder Note, die er niederschrieb, wufste er die strengste Rechenschaft abzulegen. Er pflegte zu sagen: „die Musik ist eine verdeckte Arithmetik. „Wenn ich die Noten wegwische, und nicht das Gerippe der feinsten Rechenkunst sehe; so ist mein Satz falsch. Seine Clavierstücke üben die Faust ungemein; seine Modetten und Kirchenstücke sind äusserst streng nach der Natur der Stimmen eingerichtet. Wir besitzen einen reichen Vorrath seiner Producte, die

Kennern immer schätzbar bleiben müssen, weil sie sich auf der Achse der feinsten Theorie bewegen.

Gruber, ein herrlicher Violinist, und jetziger Capellmeister in Nürnberg. Sein Satz ist gründlich, feurig, nur zu kraus. Er gibt den Stimmen viel zu arbeiten, und setzt gemeiniglich Meister voraus. Sein Bogenspiel ist leicht und gewandt. Das Flagiolet weiſs er so fein anzubringen, daſs ihm hierin nur ein Friedel den Rang abläuft. Sein Kirchenstyl gränzt sehr ans Erhabene, nur ist er überladen mit Verzierungen. — Der starke Spieler hat überhaupt den Fehler, daſs er gerne brilliret, und für sein Lieblingsinstrument zu schwer setzt. Fast möchte man behaupten, ein groſser Componist sollte zwar alle Instrumente verstehen, aber keines als Meister spielen, weil er dieses aus Vorliebe, und zum Schaden anderer, zu sehr in Handlung setzt.

Gräf, ein vortrefflicher *Trompeter,* aus den Ruinen Lissabons gerettet. Vielleicht hat noch niemand die Natur dieses Instruments so ganz erschöpft, wie Gräf. Ohne die Trompete wie Woeggel zu biegen, brachte er alles hervor, was nur Ohr und Herz erwarten konnte. Er führte eine silberne Trompete; und das Schmetternde, wie das unaussprechlich Reine, war ihm gleich geläufig. Seine Trompetenſtücke gehören unter die erſten der Welt; werden aber immer seltner, weil er nur wenig setzte. Er starb als Opfer seiner Kunst mitten unter einem Concert, an einem Blutsturz, den ihm die übermäſsige Anstrengung seiner Lungenflügel zuzog.

Bischof, als süſser *Geiger,* und *Hummel,* als gewalti-

ger Baſssänger, verdienen in dieſer Geschichte nicht übergangen zu werden. Ueberhaupt ist Nürnberg reich an schönen Stimmen, und da es ein Bierland iſt; so zeugt es mehr Baſssänger, als man in Weinländern zu hören gewohnt iſt.

Der dasige musikalische Verlag, und der treffliche Notenstich, gibt dieser deutschen Stadt ein neues Verdienst um die Tonkunst; ſo wie sie sich denn überhaupt fast um alle Künste und Wissenschaften, ein unsterbliches Verdienst erworben hat.

Augsburg.

Seit dem diese Stadt ein bischöflicher Sitz geworden, seit dem blühte sonderlich die Kirchenmusik daselbst — freylich unter den Schauern der Abwechslung, aber doch immer so, daſs es den Bischöfen Ehre machte.

Augsburg war der dritte Ort, welcher den *Kirchengesang* einführte. Durch mehrere Jahrhunderte hindurch sind die Vespern und Chöre daselbst trefflich besetzt gewesen. Noch jetzt werden dort Stücke aus jenen ehrwürdigen grauen Zeiten aufgeführt, welche das Ohr und Herz des Kenners ganz füllen. Himmelerhebende Andacht flammt in diesen Chören, der Gesang ist meist enharmonisch; aber die Orgel, oder einem Chor angebrachtes Rukpositiv, gibt dem Gesang Mannigfaltigkeit und Fülle.

Die Reformation spaltete diese Stadt bekanntlich in zwey Theile, und brachte die so genannte *Parität* hervor. Die Lutheraner führten, wie ihre übrigen Glaubensgenossen, den deutschen *Kirchengesang* ein, und zwar mit solchem Eifer, daſs er mit den besten deutschen Städten verglichen werden kann. In der Barfüſserkirche hört man noch heut zu Tage diesen Gesang in seiner ursprünglichen Lauterkeit. Ein gut besoldeter

Musikdirector, unter welchem Cantoren und Stadtmusiker stehen, lenkt die Choral- und Figuralmusik der Protestanten. Zu diesen Directoren haben die Augsburger immer ſehr tüchtige Männer gewählt.

Seyffert, gehört unstreitig unter die trefflichen Musiker unsers Jahrhunderts. Er bildete sich in der Schule des groſsen Hamburger *Bachs* und des Berliner Orchesters unter den Augen *Grauns*. Darauf begab er sich nach Venedig, erwarb sich daselbst durch seine weitgreifenden harmonischen Kenntnisse allgemeinen Beyfall; und kam mit dieſer gründlichen Bildung in sein Vaterland zurück, wo er als Musikdirector im drey und dreyſsigsten Jahre seines Alters starb. Er war nicht nur einer der gründlichsten deutschen Clavierspieler: so daſs ihn selbst Bach unter seine ersten Schüler zählte; sondern legte sich auch mit so glücklichem Erfolg auf die Composition, daſs in der kurzen Zeit seines Lebens, der Nahme *Seyffert*, durch ganz Europa scholl.

Er war ganz zum Musiker geboren: wo er ging, da pfiff er, und suchte Melodien; daher wurde er so auſserordentlich melodienreich. Er schrieb viel, aber wiederhohlte sich nie, sondern blieb immer neu. Gründlichkeit und Anmuth vereinigte Seyffert in einem hohen Grade. Er war jedem Style gewachsen; denn er pflegte zu sagen. „Wer nicht alles kann, kann nichts." Seine Meisterstücke sind:

1. *Eine italiänische Oper*, welche er in Venedig componirte, und die noch jetzt daselbst alle Jahre einmahl aufgeführt wird. Das Sangmäſsige dieser Oper, die liebliche

Instrumentenbegleitung, die Neuheit ihrer melodischen Gänge, die Richtigkeit der Harmonien, und das Ueberraschende der Modulationen, haben ihr diesen allgemeinen Beyfall in Italien erworben. — Seyffert verrieth damahls viel Neigung zum Komischen; das Tragische gewann jedoch nachher ein sehr merkliches Uebergewicht in seinem musikalischen Charakter.

2. Ein *Passions-Oratorium*, nach Krauses Poesie. Diefs Oratorium wimmelt von Geniezügen. — Welch ein Einfall, wenn er den Judas verzweifeln, und sich zu Tode rasen läfst! Der Chor: Das Herze blutet mir, u. s. w. gehört unter die vortrefflichsten musikalischen Chöre, die wir aufzuweisen haben. Jede Theilnehmung des Hörers; jedes Steigen und Fallen des fluthenden Blutes; jedes zarte innige Gefühl der Andacht — ist hier mit unbeschreiblicher Kunst und Einsicht bemerkt. Das Belauschen der geheimsten Empfindungen ist kaum irgend einem Musiker besser gelungen als ihm. Aus Begierde neu zu seyn, fiel er indefs doch zuweilen ins Tändelnde. Er liefs zum Beyspiel in diesem Oratorium, Christum mit sortinirten Trompeten zu Grabe begleiten: aber er wischte diesen Flecken sogleich weg, und verbesserte ihn mit einem ganz ins Gräberdunkel gemahlten Chore. Die Stimmen ächzen und singen nicht mehr; die Instrumentenbegleitung ist mit tiefem Verstande bearbeitet. Nur verfällt er zuweilen in der Wahl ins Bizarre. So führte er Anfangs in einer gewissen Arie sogar Triangel ein: kaum bemerkte er aber, dafs es ins Lächerliche ging, so hob er den Uebelstand.

3. *Ramlers Ino.* Dieses poetische Meisterstück hat Seyffert unter allen Tonkünstlern unstreitig am besten getroffen. Die goldene Schale der Kritik, die den Dichter und Musiker abwägen wollte, würde gewiſs *hier* im Gleichgewicht schweben. Er verstand seinen Dichter so ganz, als man ihn nur verstehen kann. Ramler selbst, und noch mehr der groſse Bach, setzten dieses Stück unter die ersten Producte der Musik. Wie unübertrefflich ist ihm nicht der Sturz der Ino ins Meer gelungen! wie göttlich, die ersten Empfindungen ihrer Götterschaft!— wie einfach ist alles und wie groſs alles! Die Declamationen und Recitative haben nichts über sich; und seine Bässe sind so vortrefflich beziffert, daſs der junge Tonkünstler darnach zeichnen sollte, wie der Mahler nach Antiken zeichnet. Sein *Gesang* hat eine Schönheit, für die wir in unsrer Sprache noch kein Wort haben. *Herzlichkeit* ist wohl der Hauptcharakter; aber noch verschönert seine Melodien eine gewisse Glorie, die unter jeder Beschreibung verliert. Hätte Seyffert über ein groſses Orchester zu gebiethen gehabt, so würde er ganz gewiſs Epoche in der Tonkunst gemacht haben. Er schlug Heere mit Bataillons; was würde er erst mit Heeren selbst gewirkt haben? — So schielend der Blick ist, den in Augsburg die Katholiken auf die Protestanten werfen; so lockte ihnen doch dieser Seyffert Ehrfurcht und Bewunderung ab. Sie gestanden einmüthig, daſs er unter ihnen seines Gleichen nicht hätte, und bezahlten

4. *die Messen*, so er ihnen setzte, mit schwerem Gelde. Diese Messen sind im groſsen tiefsinnigen Style

geschrieben; nur hier und da haben sie aus Gefälligkeit für seine Zeitgenossen, eine Modemasche.

5. Die *Clavierstücke* dieses Meisters gehören unter die ersten dieser Art. Sie sind mit grofsem Verständnifs des Instruments, voll Arbeit für beyde Fäuste, reich an neuen Modulationen, und in den lieblichsten Melodien geschrieben. Schade, dafs seine Clavierstücke noch nicht alle gedruckt sind! Er selbst spielte in Bachischer Manier, und war einer der ersten Clavier-Virtuosen seiner Zeit.

6. Seine *Symphonien* empfehlen sich durch Neuheit und Harmoniefülle vor tausend andern. Man hat eine Symphonie von ihm, unter dem Nahmen: „*Reifs Teufel, reifs* bekannt, die als Symphonie betrachtet, schwerlich ihres Gleichen in der Welt hat. Wenn man den Doctor Faust aufführte, so würde sie in dem Augenblicke, da ihn der Teufel hohlt, eine schreckliche Wirkung thun.

Kurz Seyffert gehört nach dem allgemeinen Zeugnifs, unter die Häupter der deutschen Tonkunst: nur war sein Gebieth für seinen grofsen Geist viel zu eingeschränkt.

Cursini. Ein trefflicher Kopf, der erste Componist unter den Katholiken in Augsburg. Seine *Messen* werden noch heutiges Tages in dieser Stadt, zu Neapel, und anderwärts mit hinreifsendem Beyfalle aufgeführt. Pater Martini setzt sie unter die ersten der Welt. Der vortreffliche Charakter dieses edeln Mannes schimmert aus all seinen Sätzen hervor: Wärme des Herzens, Liebe für Gott und seinen Sohn athmen seine Gesänge. Den Psalmenflug eines Seyfferts erreicht er bey weitem nicht;

aber seine demüthige Herzenssprache, sein sanft schwärmendes Religionsgefühl, seine ruhigen Harmonien, die klar wie der Pison über Goldsand hinrieseln — machen seine Kirchenmusiken allen empfindsamen Seelen äuſserst schätzbar. Die klagende Gottesmutter unter dem Kreuze zu zeichnen, das zuckende Leben ihres Herzens unterm Schwertstoſs auszudrücken, das Hinschmachten der frommen Seele in Himmel; die Ruhe der Todten, die in dem Herrn sterben: — alle diese Empfindungen liegen im Kreise seines Genies. Mit einem Wort, er gehört in die Classe der rührendsten Componisten, die jemahls gelebt haben.

Dümmler, ein musikalischer Luftpassagier, der aber wahres Talent für Composition besitzt. Er spielt die *Orgel* und das *Clavier* mit Geschmack, und hat einige Messen und Hauptstücke von Bedeutung gesetzt, welche den Kopf verrathen. Allein er spinnt sich in Reichsstädtische Behaglichkeit ein, und ist todt für die Welt. Er kann seyn, was er will; aber *will* nicht seyn, was er kann.

Stain, ein vorzüglicher musikalischer Kopf, mechanisch und pſychologisch betrachtet. Sein Geschmack ist vortrefflich. Er spielt selbst nach Bedürfniſs nicht übel, und kennt alles Groſse, besonders was das Clavier- und Orgelspiel betrifft: als *Mechaniker* aber hat er schwerlich seines Gleichen in Europa. Seine *Orgeln, Flügel, Fortepiano's* und *Clafikorde*, sind die besten die man kennt. Stärke mit Zartheit, Tiefsinn mit Hoheit, Dauer mit Schönheit gepaart, — diesen Stämpel drückt er allen seinen Instrumenten auf. Dieſs ist jedoch noch

das wenigste. Stain ist auch der Erfinder des göttlichen Instruments *Melodika.* Dadurch setzte er den Künstler in den Stand, das Schweben der Töne, das Mezzotinto, oder vielmehr, das Steigen und Sinken jedes Tons, äuſserst genau auszudrücken. Wenn das Geheimniſs dieses herrlichen Instruments einmahl allgemein ist, so wird der Clavierspieler dicht an den Sänger gränzen, und wie Orpheus die Bäume tanzen machen.

Frankfurt.

Diese Stadt hat sich nie durch groſse musikalische Anstalten ausgezeichnet, und kaum einige musikalische Köpfe von Bedeutung hervor gebracht. Zwar sind daselbst gute Orgeln, und wohleingerichtete Kirchenmusiken; allein weder Organisten von Genie, noch sonst hervorragende Musiker im Chor. Doch alle diese Gebrechen ersetzen die vortrefflichen *Concerte*, welche dort häufig im so genannten rothen Hause veranstaltet werden. Es gibt wenig groſse Meister, die sich nicht nach und nach daselbst hören lieſsen; und auſser Hamburg, sind keine Privatconcerte einträglicher, als die Frankfurter. *Rolli* zog einmahl aus einen einzigen Concerte 3000 fl. Nicht bloſs die Liebhaberey der Stadt, sondern der groſse Zusammenfluſs von Fremden, besonders zur Meſszeit, macht diese Concerte so einträglich, und lockt die gröſsten Meister dahin: hierdurch ist der Musikgechmack der Stadt ungemein gebildet worden. Nirgends ist die musikalische Erziehung so allgemein wie hier; selbst Bürger von mittlerem Stande lassen ihre Kinder fast durchgängig im Sang und Spiel unterrichten. Nur ist der dasige Geschmack jetzt etwas weichlich geworden. Das Groſse, Tiefe und Hohe, wird dort nicht

so goutirt, als das Sanfte, Modische, Komische, Tändelnde: eine traurige Folge des langen Aufenthalts der Franzosen in dieser deutschen Stadt.

Otto, ein mittelmäſsiger Organist, und noch mittelmäſsigerer Spieler.

Helferich, ein Mode-Clavierist. Er tändelt Blumen hin, die heute blühen und morgen verwelken.

Kayser, der beste musikalische Kopf, den Frankfurt hervorbrachte. Er hat sich expatrirt, und hält sich jetzt in Zürich auf. — Die Originalität seines Charakters drückt sich in allen seinen Compositionen, wie in seiner Spielart aus, seine Faust ist geflügelt und schimmernd, der Umriſs seiner Passagen stark markirt; seine Manieren sind rund und schön, und sein Triller kräftig. Er hat viel für den Gesang und das Clavier gesetzt, und jedem Producte den Stämpel seines Originalgeistes eingeprägt. Sein Satz ist gründlich und männlich, voll Einfalt, und zur Gröſse aufstrebend. *Gluk* ist sein Mann: nur diesen scheint er sich zum Muster gesetzt zu haben, ohne sich darum seine Eigenthümlichkeit rauben zu lassen. Er hat verschiedene *Lieder* von *Gellert*, nebst einigen von *Cramer* und *Klopstock*, sehr schön für die Kirche, auch für Privatconcerte componirt. Auch etliche Lieder von seinem Busenfreund *Göthe* sind ihm trefflich gelungen. Und doch hat dieser Musiker wenig Sensation in Deutschland hervorgebracht. Es fehlt ihm an Grazie, an Gefälligkeit, und an Leichtigkeit der Melodien. Sein Satz ist oft mürrisch und finster, als wenn er seinen Zeitgenossen sagen wollte: Ihr seyd Thoren, daſs ihr

mich nicht erwählt. Wir besitzen von diesem Manne auch manchen schönen *Aufsatz* über die Tonkunst. Sein Styl ist orginal, in starken Empfindungen aufflammend, voll grofser und richtiger Gedanken; nur zu einseitig im Geschmacke. — Er ist auch kein übler Dichter; allein aus allen seinen Producten schimmert ein Geist hervor, der Originalität affectiren will, nach neuen Einfällen hascht, und seinen Entzweck immer nur halb erreicht. Er lebt mit den ersten Köpfen Deutschlands in Verbindung, und in diesem Strahlenkreise kann es leicht seyn, dafs er sich gröfser träumt, als er wirklich ist. — Als Gulliver von Brobdingnak nach Hause kam, bückte er sich unter seiner Hausthür, weil er glaubte, er sey unter den Riesen um zwey Köpfe gröfser geworden.

Ulm.

Diese Stadt unterhält schon seit der Reformation mit ziemlichem Aufwand eine Stadtmusik, worunter sich oft gute Leute ausgezeichnet haben. Der Choralgesang ist daselbst sehr gut besetzt, und in der Figuralmusik herrscht ein solider Geschmack. Die *Orgel* im stolzen *Münster*, vielleicht der schönsten Kirche Deutschlands, hat drey Manual, und sechzig Register: ihr Ton ist dick, und durchbraufst alle Tempelgewölbe. Zu Anfang dieses Jahrhunderts wurde diese Orgel von einem weit berühmten Organisten gespielt, Nahmens *Schneider*, dessen Nachkommen noch jetzt als sehr gute Musiker in Deutschland blühen. Seine Stücke sind mit ausnehmender Gründlichkeit gesetzt, und könnten noch heute auf jeder Orgel mit Beyfall vorgetragen werden. Er selbst spielte stark, und war sonderlich Meister im Pedal. Sein Nachfolger *Walter*, ist bereits oben in der sächsischen Schule geschildert worden. Auf ihn folgte der jetzige Organist *Martin*, der alles dem Studium, äufserst wenig aber der Natur zu danken hat.

Die *Privatconcerte*, welche zuweilen in Ulm angestellt werden, wollen nicht viel sagen: denn ob man gleich oft sehr gute Stücke wählt; so verunglückt doch mei-

stens die Ausführung. Die Nachkommen des eben erwähnten Schneider's nennen sich jetzt, vielleicht weil es vornehmer klingen soll, *Sartorius*, worunter ein sehr gründlicher Violinist ist, der sich in der Manheimerschule bildete, und vor den gröſsten Höfen und Städten Deutschlands mit Beyfall hören lieſs. Sein Strich ist gigantisch, und sein Ton schneidend und dick. Schade, daſs er kein Trillo hat, sondern statt dessen nur Mordenten hintändelt. Der vortreffliche *Kleinknecht*, dessen Charakter oben unter dem Artikel Anspach gezeichnet worden, ist ebenfalls ein Ulmer; und *Niſsle*, einer unsrer gröſsten Waldhornisten, stammt aus der Ulmischen Stadt Geiſslingen.

Charaktere berühmter Tonkünstler.

Ehrenberg, Hofmusikus in Dessau. Wir haben ein paar Sammlungen *Lieder* von ihm, die er aus den besten Dichtern gewählt, und mit Geschmack in Musik geseszt hat. Die schwermüthigen Stücke gelingen ihm sonderlich gut, und niemand würde fähiger seyn, Höltys Geist in Musik zu übersetzen, als dieser Ehrenberg. — Grabgedanken, Todesahndungen, Geistererscheinungen, mit einem Wort: *Ossians Manier* in Musik übergetragen, ist sein Charakter.

Friedel. Es sind dieſs zwey Brüder, die sich beyde als *Geiger* rühmlichst ausgezeichnet. Sie haben Geschwindigkeit und Schönheit des Vortrags: und spielen besonders das Flagiolet mit ausnehmender Stärke. — Mehrere Violinisten haben sich nach diesen Friedels gebildet, so daſs sie fast eine Schule stifteten. Schade, daſs diese trefflichen Köpfe so tief in Liederlichkeit versanken, daſs man sie nicht mit Ehren in gute Gesellschaft einführen konnte. Beyde setzten ungemein schöne Stücke für die Violine: ihre Compositionen sind voll Reitz, und so ganz für dieſs Instrument gemacht.

Frik aus *Durlach*, jetziger Clavicymbalist beym Fürsten von Lichtenstein. Er spielt nicht nur das Clavier meisterhaft und gründlich, sondern hat auch die von Franklin erfundene *Harmonika*, zur gröfsern Vollkommenheit gebracht. Diefs tief rührende melancholische Instrument spielt er mit unvergleichlicher Zärtlichkeit, und vielleicht so gut als es sich behandeln läfst. Seine Stücke für die Harmonika sind der Zeit noch die einzigen; denn was Franklin dafür setzte, hat keinen musikalischen Werth. Franklin war mehr Mechaniker als Musiker; Frik aber beydes.

Gluk. Ein von allen drey grofsen Schulen in Europa bewunderter Mann, der sich zum Rang eines musikalischen Epochenmachers aufschwang. Er setzte Anfangs simple Clavierstücke, die nur wenig Sensation machten: mit einmahl aber wagte er sich an eine Oper, und ganz Italien staunte. Seine *Alceste* wurde zuerst in Florenz, dann zu Venedig und Neapel mit einem Beyfalle aufgeführt, der an Manie gränzte. Immer gleiches, durch die ganze Oper fortloderndes Feuer, kühne und ungewöhnliche Sätze; dithyrambische Fantasieflüge, starke Modulationen, schöne, nur nicht immer richtige Harmonien, tiefes Verständnifs der Blas-Instrumente, die er weit häufiger und wirksamer als irgend ein Tonsetzer anzubringen weifs; diefs sind Gluks Charakterzüge in der ersten Periode seines Lebens. — Auf einmahl warf er sein bisheriges System über den Haufen, und wälzte den grofsen Gedanken in seiner Seele: *Die ganze Musik zu reformiren.* Er fand, dafs die heutige Tonkunst mit

vielen unnöthigen *Verzierungen* überladen sey: er wollte ihr also ihren Flitterstaat nehmen, und sie wieder ins Gewand der Natur kleiden. Die Musik so sehr zu *vereinfachen*, als es irgend möglich ist — war der Hauptgedanke des neuen Glukischen Systems. In diesem neuen Geschmacke schrieb er die berühmte Oper *Iphigenie.* — Noch nie hat eine Oper so viel Aufsehen erregt als diese. Die Kunstrichter Frankreichs und Deutschlands lobten und tadelten sich heiser; und Lob und Tadel war übertrieben. Ganz Paris spaltete sich damahls in zwey grofse Parteyen: in die Glukische und Piccinische. Gluks Oper wurde zwölfmahl hinter einander mit unbeschreiblichem Beyfall gegeben. Die Chöre gränzen ganz nahe an unsern Choral. Die Arien sind ohne alle Verzierung: ohne Coloraturen, ohne Fermen, und ohne Cadenzen: es ist gleichsam mehr Declamation als Musik. — Es macht den Franzosen viel Ehre, dafs sie eine so simplificirte Musik in wenig Jahren achtzigmahl hören konnten. Doch frägt sichs: Ist Gluk in seinem Systeme nicht zu weit gegangen? Hat er nicht Declamation mit dem Arioso vermischt? nicht die Musik ihres *nöthigen* Schmuckes beraubt? — Polyhymnia soll nun freylich nicht im Flitterstaate einher stolziren; aber mutternackt soll sie auch nicht gehen. — *Forkel* in seiner *musikalischen Bibliothek* hat diesen für die Tonkunst äusserst wichtigen Streit mit Gründen und Gegengründen so stattlich beleuchtet, dafs ich den Leser auf diese Recension der Glukischen Iphigenie hinweise, nur mit der Warnung, Forkeln als einen zu ängstlichen Anhän-

Anhänger an die Berlinerschule zu betrachten: denn diese Anhänglichkeit verleitet ihn, dem grofsen Gluk zu wenig Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. — Gluk ist unstreitig einer der gröfsten Musiker, welche je die Welt hervorgebracht hat. Seine Ideen reichen alle ins Grofse, ins Weitumfassende. Klopstock ist so ganz der Dichter für seinen erhabenen Geist; seine Hermanns-Schlacht ist von Gluk so herrlich in Musik gesetzt worden, dafs die Deutschen schwerlich ein erhabeneres Theaterstück besitzen als diefs. Wer es *Gluk* selbst spielen und singen hörte, gerieth in entzücktes Staunen.

Zugleich besafs dieser Meister ein ganz eigenes Geschick, Sänger und Sängerinnen abzurichten. Seine *Nichte* würde jetzt die erste Sängerinn in Europa seyn, wenn sie nicht ein Engel abgepflückt und auf seinen Armen in Himmel getragen hätte. — So grofs der Geist Gluks im Tragischen ist; so arbeitete er doch zuweilen auch mit Glück im *komischen* Style: nur hält seine Riesenseele nicht lange in der Harlekinsjacke aus. Dieser seltene Mann hat auch verschiedene *Abhandlungen* in französischer, welscher, und deutscher Sprache über die Tonkunst geschrieben, die von seinem Feuergeiste, und seiner tiefen musikalischen Kenntnifs zeugen. Mit dem hier Gesagten vergleiche man, was *Riedel* über den Charakter Gluks geschrieben hat.

Haidn. Ein Tonsetzer von grofsem Genie; der in den neuesten Zeiten nebst *Mozart* Epoche gemacht hat. Er ist Capellmeister beym Fürsten Esterhazy, und ein Liebling von ganz Deutschland. Seine *Messen* athmen hohen

Geist, gründliche Einsicht in die Gesetze der Tonkunst und Herzensfülle. Seine *Symphonien* sind mit Recht durch ganz Europa beliebt, denn sie sind im wahren Symphoniestyle gesetzt, leicht ausführbar, oft mit strömendem Feuer, und ganz origineller Laune geschrieben. Durch seine *Clavierstücke* ist er endlich der Liebling aller Kenner geworden. Sie sind nicht nur gründlich, und dem Instrument angemessen, sondern zeichnen sich vor allen durch die ungemeine Schönheit der melodischen Gänge aus. Seine Adagios, Largos, Andante, Cantabile, Rundos und Variationen, scheint ihm Göttin Harmonia selbst eingegeben zu haben. So lehrreich für den Spieler, und so angenehm und unterhaltend für den Hörer, sind noch wenig Stücke in Deutschland gesetzt worden. Das Genie jauchzt ihm Beyfall zu — und der mäfsige Kopf schlingt mit Entzücken seine Töne, (bis 1784.)

Himmelbauer. Ein solider und äufserst angenehmer *Violoncellist*, ohne allen Künstlerstolz; ein Mann von dem geradesten und liebenswürdigsten Herzen. So ruhig und zwanglos führt niemand seinen Bogen, wie dieser Meister. Er trägt die schwersten Passagen mit der äufsersten Leichtigkeit vor, besonders ergiefst sich sein Herz ins Cantabile. Sein süfser Ausdruck, seine lieblichen Fermen, und sonderlich seine grofse Stärke in den Mitteltinten — sind von allen Kennern und Hörern bewundert worden. Er hat wenig für sein Instrument gesetzt, aber diefs wenige hat desto mehr innern Werth. Er ist aus *Wien*, und hält sich jetzt in Bern auf.

Hofmann, ein schon etwas betagter Symphoniencomponist, vor zwanzig Jahren noch allgemein beliebt; heut zu Tage aber beynahe vergessen. Sein Geist verdient dieſs Schicksal nicht: denn man findet in seinen Symphonien oft herrliche Sätze und groſse Gedanken: allein leider! tyrannisirt die Mode über keine Künstler mehr, als über die Musiker.

Hofmeister, einer der neuesten Tonsetzer, dessen Galanteriestücke wegen ihres modischen eleganten Gewandes viel Beyfall erhielten. Seine Symphonien haben flieſsenden Gesang, und sprühen manchen Funken echtmusikalischen Feuers. Doch scheint er zu wenig tiefes Studium zu haben, als daſs er lange im Ansehen bleiben könnte.

Jarnovik, ein Böhme, und geraume Zeit der gröſste *Geiger* in Paris. Seine Geschwindigkeit ist unglaublich, sein Strich frey, und sein Ton körnig. Er ist ein gebornes Genie für die Violine, und wetteifert mit einem Lolli und Cramer. Er setzte vieles für sein Instrument mit tiefer Einsicht und richtigem Geschmacke: ganz Europa hat den Werth dieses groſsen Musikers anerkannt.

Körber, ein sehr guter *Waldhornist* im Secundhorn. Er trägt fremde wie seine eignen Stücke richtig und anmuthig vor. Sein Satz ist eben nicht gründlich; aber doch im Geiste seines Instruments.

Lang, ein überall beliebter und wirklich vortrefflicher Musiker. In mehr als einem Fache zeigte er sich mit Ruhm. Sonderlich werden seine *Clavierstücke* durch ganz Deutschland begierig gesucht, und mit immer wachsendem Bey-

falle da und dort vorgetragen. Seine Concerte und Sonaten sind eben nicht aufserordentlich schwer, und mit Tiefsinn gearbeitet: sie zeichnen sich aber doch durch schöne Melodien, und durch glänzende Clavierpassagen aus. Zu bewundern ist's, wie *Lang* so schöne Clavierstücke setzen konnte, da er doch selbst das Clavier nur mittelmäfsig spielt.

Miskmizek, ein Böhme, und sehr berühmter Componist. Er hielt sich meistentheils in Italien auf, und setzte daselbst grofse *Opern*, welche zu Florenz, Turin und Genua viel Beyfall erhielten. Sein Gesang ist einfach und eindringend; seine *Arien* und *Cavatinen* sind reich an neuen Motiven; seine Recitative gründlich, und seine Chöre stark und himmelhebend. Er versteht die Kunst, die Instrumente so zu bearbeiten, dafs sie dem Gesang keinen Eintrag thun — in einem hohen Grade. Auch seine *Kammerstücke* werden in allen europäischen Orchestern als Meisterstücke gesucht und executirt. — Dieser vortreffliche Künstler starb 1722 zu Florenz im acht und dreyfsigsten Jahre seines Alters. Da er sehr fleifsig war, so besitzt die Welt von ihm einen reichen Vorrath von Geistesproducten.

Nopitsch, Musikrector und Organist in der Reichsstadt Nördlingen. — Ein Kopf von grofser Erwartung. Er spielt die Orgel und das Clavier meisterhaft, und hat einen sehr feurigen Vortrag. Seine *Lieder* und *Clavierstücke* verrathen ein herrliches Talent für die Musik. Sein Satz ist nicht nur gründlich, sondern auch neu, und hebt sich durch glänzende Einfälle. Er modulirt kühn und

glücklich, und versteht den einfachen und doppelten Contrapunct.

Reinek, ein sehr ausgezeichneter musikalischer Kopf, aus Memmingen gebürtig. Er setzte zu Paris eine komische Oper, welche selbst Rousseau abschrieb, und mit Beyfall beehrte. Das Clarinet bläst er zum Entzücken schön. Auch versteht er das Clavier ungemein gut; und hat die Natur des Menschengesangs genau belauscht. Seine in zwey Bänden herausgegebenen *Lieder* gehören unter die schönsten, und schimmern sonderlich auf den Clavierpulten des schönen Geschlechts. Einfalt und Unschuld ist der Hauptcharakter seiner Lieder; nur selten entwischt ihm ein kleiner Muthwille. Seine *Clavierstücke* hingegen sind nur mittelmäſsigen Spielern und Spielerinnen zu empfehlen.

Schobert, ein auſserordentlicher feuriger Flügelspieler. Er hat viele Jahre den Ton in Frankreich angegeben, und noch jetzt glänzen seine Concerte und Sonaten in den ersten musikalischen Zirkeln zu Paris. Er verstand die Natur des Flügels vollkommen, und beſaſs im Allegro und Presto eine ungewöhnliche Stärke. Nur das Adagio gelang ihm nicht, weil er das Clavicord nicht genug studierte, und die Empfindung mit Läufern und überhäuften Verzierungen erdrückte. Er schwang sich durch sein auſserordentliches Talent bis zur wichtigen Stelle eines *Organisten* in *Versailles* empor — und starb, ehe er völlig ausgezeitiget war, an vergifteten Erdschwämmen. Sein unermüdeter Fleiſs hat uns eine Menge Stücke geliefert, worunter man aber eine Auswahl

treffen muſs; denn er setzte vieles für Schüler und Schülerinnen von mittelmäſsigem Fassungsvermögen. Ein trauriger Umstand, der manchen groſsen Meister veranlaſst, weit unter seine Sphäre herabzusinken! — Was er für sich selbst setzte, war immer im besten Style geschrieben, und verrieth häufig Spuren einer Feuerſeele.

Sein Bruder Schobert lebt noch jetzt als der erste Fagotist in Paris.

Spandauer, im *Primhorn* der erste Waldhornist unserer Zeit. Er bringt die zartesten und feinsten Töne auf seinem Instrumente heraus; nur scheinen die Töne öfters unter ſeinen Lippen zu zerflattern, so wie sich überhaupt das Horn in der äuſsersten Höhe nie gut ausnimmt. In einem flüchtigen Läufer kann es zwar die äuſsersten Töne bestreifen, aber nie lange auf ihnen weilen, ohne das gebildete Ohr zu kränken. Spandauer setzte sehr gut, und der Natur gemäſs für sein Instrument.

Spath, der Lehrmeister des groſsen *Lolli*. Hätte dieser Mann sich nicht allzu sehr dem cynischen Leben preis gegeben, und das Herumziehen weniger geliebt; ſo würde er eine groſse Rolle unter uns geſpielt haben. Sein Strich ist vortrefflich, kühn und einschneidend, und sein Vortrag, sonderlich im Adagio, voll Kraft und Schönheit. In seiner Jugend spielte er das Allegro rasch und geflügelt; bey mehrern Jahren aber wurden seine Arme steif. — Seine eigenen Sätze haben für unsere Zeit eine etwas altväterliche Miene, und werden mithin nicht sonderlich mehr gesucht.

Schwindel, ein beliebter und durch ganz Deutschland

berühmter Violincomponist. Er setzt nicht schwer, aber desto anziehender für Dilettanten. Sein Vortrag ist fliefsend, und sein Geist zur süfsen Schwermuth gestimmt: daher wurde er ein Lieblingscomponist für die Secte der Empfindsamen.

Schönfeld, ein Sangcompositeur, der in den neuesten Zeiten Aufsehen zu machen anfängt. Er wählt Gedichte aus unsern besten Dichtern, und trifft ihren Sinn oft mit vielem Glücke: nur ist sein Geschmack zu hart, sein Colorit zu glühend, und der Ausdruck seiner Empfindungen oft zu erkünstelt. Seine *Lieder* findet man in verschiedenen musikalischen Sammlungen zerstreut.

Simon, ehemahls ein berühmter *Tonsetzer* in Nördlingen. Er schrieb vieles für die Orgel, das Clavier und die Kirche, und verstand den Satz gründlich. Jetzt altert er, uud liegt im Staube. — Eine grofse Erbschaft entrifs ihn der Musik zu frühzeitig.

Taube, einer der ersten musikalischen Krittler! Er will alles herauszirkeln, und nichts heraus empfinden. Seine *Zeitung*, und andere musikalische Schriften, verrathen viel Einsicht in die Harmonik. Ihre pedantische Miene aber, und der Schulstaub, womit sie bedeckt sind, schwächten den Eindruck, den sie auf unser Vaterland machen sollten.

Vanhall ist unter den neuesten Tonsetzern unstreitig einer der edelsten und besten. Er hat den Satz gründlich studiert, besitzt *eigene Manier*, und einen Geschmack, der sich jedem Hörer empfiehlt. Da er solide Harmonie, und liebliche Melodie mit so vieler Klugheit und Ein-

sicht zu vermischen wufste; so ist's kein Wunder, dafs er von Deutschen und Welschen gleich günstig aufgenommen wurde. Er hat vieles geschrieben, manches im Galanteriestyle; und immer folgte ihm der Beyfall der Kunstverständigen. Er starb in der Raserey.

Esser, ein berühmter *Violinist*, von ganz eigenem Ausdruck. Er spielt das Adagio und Allegro gleich stark, und besitzt verschiedene Kunstgriffe, wodurch er die Töne auf die einnehmendste Art modificirt. Lieblicher kann man nichts hören, als wenn er statt des Bogens mit einem Hölzchen die Saiten schlägt und damit seiner Geige die sanftesten Harmonien entlockt. Er componirt sehr schön für sein Instrument, und sein Satz hat ungemein viel Eigenheit. — Mit den Eigenschaften eines Virtuosen verbindet er auch alle Capricen desselben: nie rührt er seine Geige an, wenn er nicht die Schäferstunde des Genius fühlt; denn er behauptet, ein Virtuos, der nicht begeistert ist, sey blofser Mechaniker. — Esser ist aus Zweybrücken gebürtig.

Freyherr von *Dalberg*, ein Liebhaber wie es wenige gibt, der es mit Meistern aufnimmt. Er spielt nicht nur das *Clavier* vortrefflich und besitzt sonderlich viel Stärke im extemporellen Fantasieren, sondern setzt auch gründlich und neu.

Seine *Claviersonaten* sind sehr schwer und voll Tiefsinn; und sein *Gebeth* der *Eva* aus dem achten Gesang der Messiade, welches er mit musikalischer Declamation herausgab, zeugt von seinem schönen Geiste. Klopstock ist sein Lieblingsdichter: daher setzte er vieles von ihm in Musik, und es gelang ihm meist vortrefflich.

Ditters, ein *Schlesier*, und beliebter *Symphoniencomponist*. Er hat eine ganz eigenthümliche Manier, die nur zu oft ins Burleske und Niedrigkomische ausartet. Man muſs oft mitten im Strome der Empfindungen laut auflachen, so buntscheckige Stellen mischt er in seine Gemählde. Nicht leicht dürfte einem Componisten die *komische Oper* besser gelingen als diesem: denn das Lächerliche versagt ihm nie.

Forkel, einer der gröſsten *Theoreten* unserer Zeit, und vortrefflicher musikalischer Schriftsteller. Seine *musikalische Bibliothek* enthält Funken der treffendsten Bemerkungen; nur scheint seine Critik öfters kalt und steif zu werden. Da er die *Berlinerschule* als die erste und herschende annimmt; so ist er dadurch zu Unbilligkeiten gegen andere Schulen verleitet worden. Wir haben von ihm eine *Geschichte der Tonkunst* zu erwarten; und er wird gewiſs unsere Erwartungen nicht täuschen. Seine seltne musikalische Gelehrsamkeit, die reichen Hülfsmittel, die er an der berühmten Göttinger Universitäts-Bibliothek hat, und sein kräftiger deutscher Styl, — machen ihn vor vielen andern Autoren am fähigsten zu einem so wichtigen Werke.

Forkel ist zugleich einer unserer besten Clavierspieler, ganz nach Bachs Schule gebildet: nur wollen seine *Compositionen* für Sang und Spiel nicht besonders viel sagen. Er hat zu wenig Feuer, sein Gesang ist nicht flieſsend genug, und seine Modulationen und Harmonien sind oft ängstlich gesucht.

Von Eschstruth, einer der angenehmsten *Sangcompo-*

nisten. Sein Gesang hat sehr viel Adel, sehr viel wahren Ausdruck, und seine Harmonieen sind rein und männlich. Die verschiedene Begleitung der Instrumente durch Versetzung im doppelten Contrapuncte, bey einerley Melodie in den Singstimmen erhöht seine Gesänge ungemein. Seine Jugend und sein Enthusiasmus für die Tonkunst verspricht uns noch manches Product seines schönen Geistes.

Eckard, aus *Augsburg* gebürtig. Ein großer Clavierist, der sich viele Jahre in Paris aufhielt, und sich Geld und Ansehen erwarb. Er spielt stark und außerordentlich schwer. In *Variationen* hat er seines Gleichen nicht, denn er weiß einen gegebenen Satz aus dem Stegreif so oft man will, und in allen Tönen umzuändern. Seine Faust hat Glanz und Flug, und sein Fingersatz ist unverbesserlich. Seine Fermen und Catenzen sind ganz neu, und niemand wird sie ihm so bald nachmachen.

Den *doppelten Triller* hat er ganz in seiner Gewalt. Sein Nervensystem ist stark — ohne dadurch etwas an der Reitzbarkeit verloren zu haben. Hierdurch ist er in Stand gesetzt worden, mehrere Concerte und Sonaten hinter einander weg zu spielen, ohne daß seine Faust müde wird, oder gar lahm. — Dieser Umstand verdient um so mehr angeführt zu werden, je mehr Virtuosen es heut zu Tage gibt, die aus Schwäche der Nerven schon über dem ersten Concerte ermüden. — Ausschweifungen in der *Wollust*, und Unmäßigkeit im *Trinken*, auch *Zorn*, Mangel an Bewegung, zu langer Schlaf, Kaffeh, stark gewürzte Speisen, — haben dieß den Vir-

tuosen so höchst nachtheilige Uebel hervorgebracht. *Eckards* Diät verwahrt ihn davor; daher wird er im sechzigsten Jahre gewiſs noch mit jugendlicher Kraft spielen können, wenn andere ausschweifende Virtuosen schon im dreyſsigsten und vierzigsten Jahre siechen. Eckard hat sehr viel für das Clavier gesetzt: *Concerte, Fugen, Sonaten,* mit und ohne Begleitung. Er versteht die Natur des Claviers vortrefflich: deſshalb verdienen seine Stücke die vorzüglichste Empfehlung. Die Sätze in seinen Concerten sind oft so zauberisch schwer, daſs sie nur die geübteste Faust herausbringen kann. Eckard ist mit der linken Faust so stark wie mit der rechten, darum gibt er in seinen Compositionen der linken oft zu viel Arbeit. Auch seine Melodien sind einnehmend, ohne daſs sie das Berlockengeklingel der Mode nachäffen. Seine Modulationen und Harmonien sind freylich nicht so neu und tief, wie die Bachischen; aber doch gründlich und naturgemäſs. Wider die Sitte seiner Zeitgenossen verstand auch Eckard die Kunst, eine *Fuge* meisterhaft zu bearbeiten. *)

Eckard schreibt nicht mit dem Feuer eines Schoberts, ersetzt es aber durch tiefe Gründlichkeit. Rousseau, dieser tiefe und musikalische Blicker, setzt einen *Eckard* den ersten Flügelspielern der Welt an die Seite — Die Art wie es Eckard zur Vollkommenheit brachte, verdient sehr bemerkt zu werden. Er wählte zuerst einen *bekiel-*

*) Ich habe eine Fuge von ihm im Manuscript gesehen, die unter die besten und ersten Stücke dieser jetzt so verkannten Schreibart gehört.

ten Flügel, um sich im simpeln Umrifs zu üben, und seine Faust stark zu machen: denn die Faust ermüdet viel früher auf einem Fortepiano, oder Clavicord. Nach mehrern Jahren spielte Eckard erst auf einem Fortepiano, und endlich auf dem Clavicord, um Fleisch, Farbe und Leben in sein Gemählde zu bringen. *Dadurch* ist Eckard der grofse Mann geworden, den Frankreich und Deutschland in ihm bewunderten.

Dieser Meister ist zugleich der erste Miniaturmahler in Paris; übt aber diese für die Augen so gefährliche Kunst nur selten aus.

Riepel, ein berühmter musikalischer Pädagog, und ein sehr gründlicher Kirchenscribent. Die Katholischen halten seine Messen in hohen Ehren, und seine in Folio herausgegebene *Anweisung zum Satze*, hat sich unter den Tonsetzern zum klassischen Ansehen erhoben. Die Grundsätze darin sind unverbesserlich gut, und sein Vortrag ist leicht und deutlich so wie auch die Beyspiele mit Einsicht und Geschmack gewählt sind.

Aus dieser skizzirten Geschichte der deutschen Musik mufs auch dem Nichtkenner der Gedanke einleuchten: dafs *musikalischer Geist* zu den Hauptzügen des deutschen Charakters gehöre. So sehr man uns Nachahmung vorwirft, und so wahr es ist, dafs sich keine Seele mehr in alle Formen schmiegt, als die deutsche; so hat doch die grofse deutsche *Musikschule* ihre Eigenheit beybehalten. Diese Eigenheit besteht: im tiefsten Studium der *Harmonik*, im naturgemäfsen Gang der Töne oder der *Modulation;* und in einfacher, mit allen Herzen simpathisirender *Melodie.* Deutscher Gesang wird überall goutirt, wo es Menschenohren gibt. Der Fufs des Wilden zuckt so gut, wenn er einen deutschen Schleifer hört, als der Schenkel des biederen Schwaben. Im Tone des herzigen *Volkslieds* ist Deutschland noch von keinem Volke übertroffen worden; die gröfsten welschen Meister belauschen oft unsere Handwerksbursche, um ihnen herzige Melodien abzustehlen. Die Natur selbst scheint aus deutschen Kehlen zu singen, und der philosophische Geist unserer Nation hat dieser Natur eine Richtung gegeben, welche nothwendig jene grofse Schule bilden mufste. Welches Volk hat einen Kirchengesang wie wir? Welches Volk hat uns je in der Instrumental-Musik übertroffen? Welches Volk hat so allgemein gute *Stimmen*

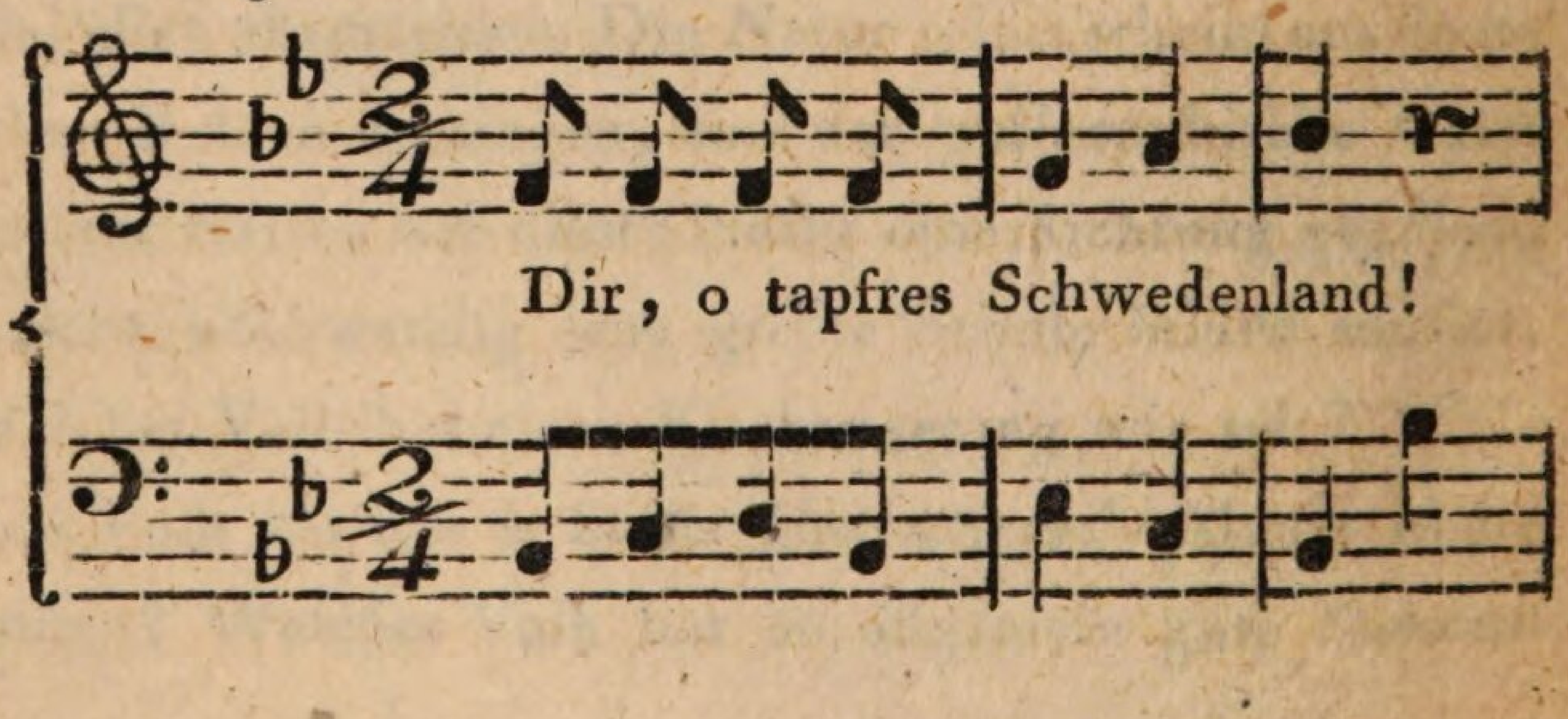
aufzuweisen wie das unsrige? Welches Volk stimmt endlich in das einfältige Concert der Natur so richtig ein wie das deutsche? — Ganz Europa hat unsern Werth anerkannt; alle europäische Orchester sind mit deutschen Kapellmeistern besetzt, und das Wort tedeſco ist längst mit dem Worte Virtuos in Italien in eins zusammen geflossen.

Schweden und Dänemark.

Diese beyden nordischen Königreiche haben nie Epoche in der Tonkunst gemacht: der Geschmack anderer Nationen hat sie in der Musik geleitet. Besonders ist ihre enthusiastische Neigung für die Deutschen so sichtbar, daſs seit mehrern Jahrhunderten, keine andern als deutsche Kapellmeister in diesen Reichen waren.

Schweden hat indeſs doch einen Nationalgesang; doch dieser Nationalgesang ist so unbedeutend, dissonirt so sehr mit dem Stimmeisen der Natur, daſs es den Leser langweilen würde, wenn ich ihm nur ein einziges schwedisches Beyspiel vorlegte. Genug ist es, wenn ich sage, daſs in einer *Quart* der ganze Umfang des schwedischen Volksgesangs liege; z. B.

Allegretto.





Nach diesem Zuschnitt sind fast alle Urvolksmelodien der Schweden gemodelt. Da aber *deutscher* Geist so gewaltig in diesen Reichen athmet; so drangen auch unsre Volkslieder, unsre Tänze, Gesänge und Melodienformen bis zu den Dalekarls und Norwegischen Bauern durch. Was ungefähr zu Anfang dieses Jahrhunderts unter den Deutschen musikalische Mode war, das geht noch jetzt in den kalten Zonen dieser Königreiche als Neuigkeit im Schwunge. Der *dessauische Marsch* ist noch 1776 durch ganz Schweden ein Favoritmarsch gewesen. So vortrefflich und einzig dieser Marsch auch ist; so wurde er doch unter den Deutschen nach einem mehr als fünfzigjährigen Alter so agonisirend, daſs er nur noch in Bierzirkeln spukt. Aber in Schweden und Dänemark wird nicht bloſs dieser Marsch, sondern auch andere deutsche Exstücke noch immer als neue Waare ausgekramt.

Gustav Adolph war der erste, der zu Stockholm die *Figuralmusik* mit dem Chorale verband. Sein Kapellmeister *Erichsen* verfertigte auch Kriegslieder auf diesen König, die nicht ohne Geist sind: allein der erste Vergleich mit unsrer Musik vernichtet alle seine Versuche. Die paradoxe Königinn *Christina* war eine pedantische Vereh-

rerinn der Tonkunst. Sie hatte den besondern Einfall, ein Concert im *griechischen* Geschmack hören zu wollen. *Mizler*, ein Deutscher, arbeitete es auf das genaueste aus, liefs es die Virtuosen streng durchstudieren, und die wichtige Folge davon war, dafs es ausgezischt wurde. Von dieser Zeit an hat die Musik in Schweden mannigfaltige Veränderungen erlitten, und hing meist einzig von den Launen des Hofes ab.

Zu den Zeiten *Carls XII.* der nichts als die Trommel und Trompete leiden konnte, versank die Musik so sehr in Schweden, dafs — credite posteri! — 1715 nur zwey Menschen in Stockholm waren, die Noten lesen konnten. Die *verstorbene Königinn* von Schweden, eine Schwester des grofsen Friedrichs, befahl der Musik zu leben, — und sie lebte! Seit dieser Zeit, sonderlich seit der glücklichen Epoche der Souverainetät in Schweden, findet man zu Stockholm ein wohlbesetztes Orchester: und sogar eine schwedische Oper, wovon *Kora* ein meisterhaftes Beyspiel ist.

Inzwischen bleibt es richtig, dafs sich in der ganzen musikalischen Geschichte nicht ein einziger Schwede ausgezeichnet hat.

Dänemark, erwarb sich etwas gröfsere Verdienste um die Tonkunst. Ohne die Zeit der *Skalden* hinaufzugehen, deren Musik ganz roh und kriegerisch war; so finden wir von den Zeiten der Reformation an, dafs die Dänen immer vorzügliche Beschützer der Tonkunst gewefen. Ihre Könige haben sogar Gesetze gegeben, die Musik durch das ganze Land zu üben. Sie hielten

nicht nur stattliche Orchester, sondern befahlen auch, nach deutscher Sitte, durch das ganze Reich Cantoren und Stadtzinkenisten anzustellen. Die Volksgesänge der Dänen sind grunddeutsch. Nur die *Isländer* haben an ihren Volksliedern eine ganz originelle Melodie. Sie umschreiben ungefähr sechs bis sieben Töne, beginnen meistens in Moll und endigen in Dur. z. B.



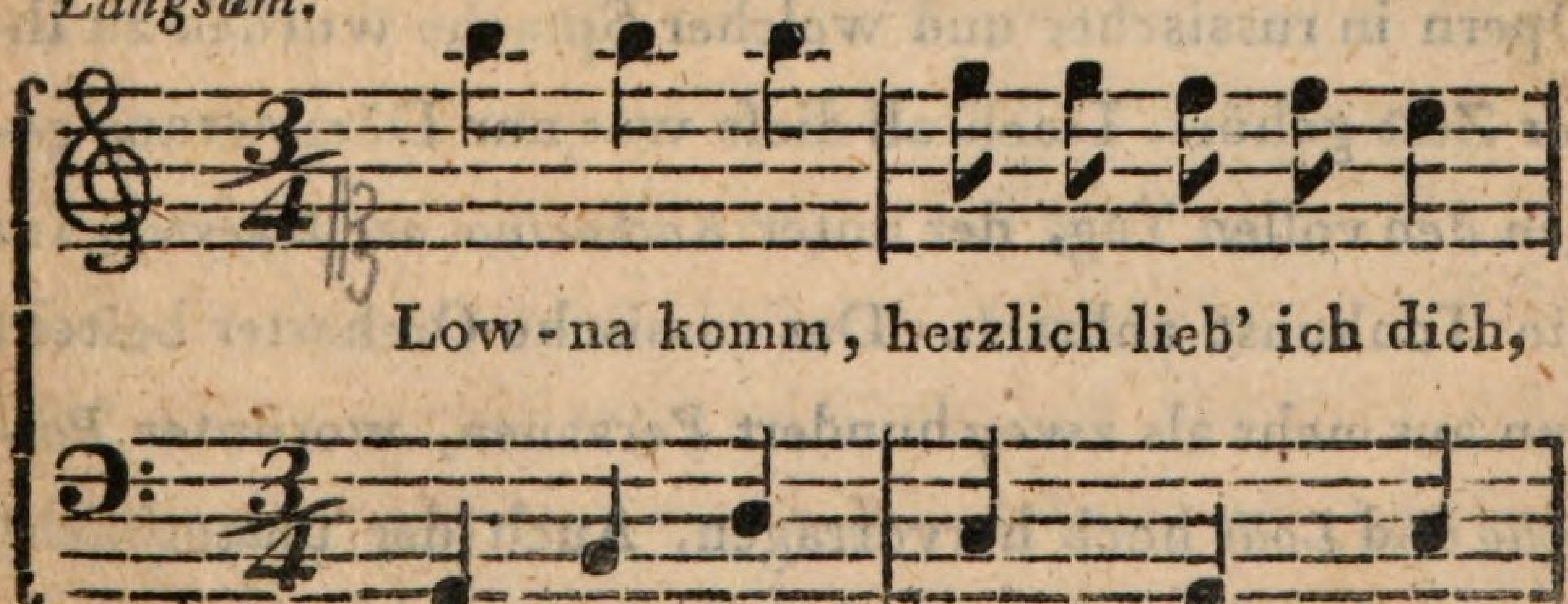
Auch ihre *Kirchenlieder* sind in diesen Geschmack getaucht. Doch hat Deutschlands Wogenstrom in neuern Zeiten alles hinweggeflöſst, und Dänemark ist in Absicht auf die Tonkunst eine unterjochte Provinz von uns geworden. Der groſse Graf *Bernstorf* beförderte den schon oben gezeichneten *Scheibe* zum Capellmeister; stimmte den König zur Unterhaltung eines trefflichen Orchesters,

liefs *Opern* im welschen und deutschen Geschmack aufführen — und verbreitete hierdurch den guten Sang durch ganz Dänemark. Was der unsterbliche *Holberg* wünschte, — der selbst ein trefflicher Musiker war, und die Violine als Meister spielte — das wurde unter Christian VII. realisirt! Polyhimnia bekam auch Sitz und Stimme im dänischen Sanhedrin: und seit dem schwebt Daniens Musik mit der deutschen fast in gleicher Höhe. Doch hat auch Dänemark — mirum visu! — nicht einen einzigen grofsen Musiker hervorgebracht: wer dort glänzte, oder noch glänzt, ist entweder Welscher oder Deutscher!

Rufsland.

Die russische Nationalmusik hat, wie man leicht erachten kann, sehr viel Wildes und Rauhes. Man bemerkt es in ihren meisten Volksliedern, dafs sie das Geschrey gewisser Vögel nachahmen, die in Form und Stimme viel Aehnliches mit unsern wilden Aenten haben. Ein Volk, das in manchen Gegenden, wie z. B. in Kasan, Astrakan, Kamtschatka und in Syberien, sich noch so sehr dem Viehe nähert und der Jagd so ergeben ist, mufs leicht zu einer solchen Nachahmung verleitet werden. Auch ist diefs eigen in ihren Volksgesängen, dafs sie fast alle in Dur beginnen und in Moll enden. — Man kann eben nicht sagen, dafs es eine schlimme Wirkung thue, zumahl wenn der Gesang richtig vorgetragen wird; indefs ist es doch der Natur der Melodik nicht immer angemessen.

Langsam.





Es läſst sich leicht erachten, was so eine Musik von einem Pulkkosaken gesungen, für eine gräuliche Wirkung thun müsse. Kaum ist es begreiflich, wie die russischen Mädchen so etwas schön finden können.

Peter der Groſse war der Erste, der auf seinen Reisen Geschmack an ausländischer Musik bekam. Er zog eine Menge blasender Instrumentalisten nach Ruſsland, und führte deutsche und türkische Kriegsmusik bey seinen meisten Regimentern ein. Aber Katharina der Ersten war es vorbehalten, auch die feinere Musik nach Ruſsland zu verpflanzen. Sie verband zuerst in ihren Kirchen Figuralmusik mit der Vokalmusik, und unterhielt ein sehr gutes Orchester, das meistentheils aus Deutschen bestand.

Unter der Kaiserinn Elisabeth stieg die Musik noch höher: Man erbaute ein Opernhaus, und die ersten Opern in russischer und welcher Sprache wurden zu ihrer Zeit gehört. Doch all dieſs war nur Dämmerung gegen den vollen Tag, der unter *Katharina der Zweyten*, für die Tonkunst anbrach. Das russische Orchester besteht nun aus mehr als zweyhundert Personen, worunter *Paisiello* und *Lolli* hoch hervorragen. Auch der unsterbliche *Galuppi* hat für das russische Theater gearbeitet.

Die Kaiserinn selbst spielt den Flügel, und ist eine ecstatische Verehrerinn der Musik. Auch sollen die Russen selbst seit einiger Zeit angefangen haben, sich mit ziemlichem Erfolg dem Studium der Tonkunst zu widmen. Doch hat sich zur Zeit noch kein Meister unter ihnen gezeigt. Was in Rufsland glänzt, ist entweder *Welscher* oder *Deutscher*. Die Kaiserinn bezahlt die Musiker ausserordentlich, von 1000 bis zu 10000 Rubeln steigen die Besoldungen im Orchester *).

*) Man lese in *Hillers musikalischen Neuigkeiten* den vortrefflichen Aufsatz: *Ueber den Zustand* der *Musik in Rufsland*.

Pohlen.

Die Volksmelodien dieser Nation sind so majestätisch und dabey so anmuthig, daſs sie von ganz Europa nachgeahmt werden. Wer kennt nicht den ernsten, feyerlichstolzen Gang der so genannten Polonoisen? wer nicht den sanftnäselnden Dudelsacksgesang der Polaken? — Ihre Lieder wie ihr Tanz, gehören unter die schönsten und reitzendsten aller Völker.

Der Pohle ist besonders stark auf der *Schallmey*, der *Trompete* und dem *Horn*. Nur halten sie so eigensinnig auf ihren Geschmack, daſs sie sehr schwer in den Gang eines modischen Orchesters einzuleiten sind. In keinem Reiche auſser England, gibt es mehr, gröſsere und kleinere Orchester, als in Pohlen. Zu Warschau hat in den siebenziger Jahren ein glaubwürdiger Reisender die Bemerkung gemacht, daſs über 1500 besoldete Musiker sich daselbst aufhalten. Dieſs ist leicht begreiflich, wenn man sich erinnert, daſs Warschau der Zusammenfluſs aller pohlnischen Groſsen ist, die sich aus Stolz und Nationalgeschmack beeifern, es einander in der Liebe zur Tonkunst zuvorzuthun. Der König selbst, als ein groſser Kenner der Musik, unterhält ein Orchester von ungefähr siebzig Personen, welches *Schröder*, ein

trefflicher musikalischer Kopf, anführt. Die Opern daselbst sind so prächtig, als in irgend einer Fürstenstadt Europens. Das Orchester bestand in mehr als einer Oper, bisweilen aus fünf- bis sechshundert Personen, weil die Grofsen ihre Musiker dazu herzuleihen pflegen.

Ganz Warschau tönt Jahr aus Jahr ein von Concerten und Hausmusik wieder. Alle Bacchanale werden mit Musik gekrönt, und sogar die Branntweingelage des niedrigen Pöbels durch Gesang und Spiel beseelt. Selbst das allgemeine Elend, das dieses edle Volk vor vielen andern Nationen drückte, hat den Geist der Tonkunst nicht dämpfen können. Da sich jetzt die Pohlen auch auf den theoretischen Theil der Musik legen; so darf unstreitig die musikalische Welt wichtige Vortheile davon erwarten.

Schweiz.

Dieser glückliche Staat hat sich von den Zeiten seiner Ruhe an, um Wissenschaften und Künste höchst verdient gemacht. Theosophen, Rechtsgelehrte, Aerzte, Weltweise, Mathematiker, politische und geistliche Redner, groſse Dichter und Künstler, haben sich daselbst ausgezeichnet. Daher ist es unbegreiflich, warum diese Republik gerade in der Musik so weit zurück blieb. Die Geschichte kennt kaum ein Paar Schweizernahmen, die in den Annalen der Tonkunst eingezeichnet zu werden verdienen. Indessen blüht doch in den *katholischen* Cantons die Tonkunst weit mehr, als in den reformirten, aus deren Kirchen die Figuralmusik, ja selbst die Orgeln gänzlich verbannt sind. Die katholischen Messen, die in der Schweiz verfertiget werden, haben viel Würde, und eine unverkennbare Einfalt. Der Modegeschmack hat im Kirchenstyl hier noch nicht so groſse Verheerungen angerichtet, wie anderwärts. Die Reformirten behelfen sich allein mit *Psalmen*, wovon einige mit der erhabensten Andacht und im eigentlichsten Psalmenton geschrieben sind. Man hat sie in Basel zusammen gedruckt, und der Welt als Muster dieser Art vorgelegt. In Zürich ist der musikalische Geist in neuern

Zeiten sehr allgemein worden. Es gibt da Dilettanten, die sich bis zur Meisterschaft aufschwangen. Auch werden daselbst Jahr aus Jahr ein Concerte gegeben, wo oft die gröſsten fremden Virtuosen auftreten, und dadurch das Ohr der Schweizer immer mehr und mehr bilden. Auch halten sich in der Schweiz oft treffliche Musikmeister mehrere Jahre lang auf, und geben öffentlich Unterricht. Die eignen Schweizercompositionen aber wollen nicht besonders viel sagen. *Schmidlin* setzte Lavaters *Schweizerlieder* in Musik, worunter sich einige so sehr durch Popularität auszeichnen, daſs sie von dem ganzen Volke mit Entzücken gesungen werden. Auch hat eben dieser Schmidlin einige geistliche Lieder von Klopstock und Lavater, so treffend gesetzt, daſs man seine Melodien da und dort in die protestantische Kirche aufgenommen hat.

Das Verdienst *Junkers* um die Bildung des musikalischen Geschmacks in der Schweiz, ist wirklich nicht klein. Er hat sich im theoretischen und practischen Felde mit Vortheil gezeigt: sonderlich besitzt er in der ästhetischen Tonkunst keine gemeine Stärke. Seine *vier und zwanzig Componisten*, worin über die gröſsten Meister manches reife Urtheil herrscht; seine *musikalischen Almanache* und seine Abhandlung „*Von den Pflichten des Capellmeisters*" haben ihm in der musikalischen Geschichte einen bleibenden Nahmen erworben. Er selbst spielt das *Clavier* und die *Flöte* mit Geschmack, und seine Abhandlung im würtembergischen Repertorium beweist, daſs er die Musik so studiert habe, wie man sie studieren soll.

In *Bern* wird sehr viel auf die Tonkunst verwandt.

Es werden da Meister in allen Instrumenten unterhalten, welche den dasigen Geschmack ungemein modernisirt haben. Zu *Winterthur* ist durch Steiners löblichen Eifer für die Tonkunst manches schöne musikalische Werk der Welt vorgelegt worden. *Weis* aus Mühlhausen, hält sich jetzt in London auf, und ist einer der ersten Flötenspieler unsrer Zeit. Auf *seinen* Flöten, nach Tacerts neuer Erfindung, bringt er auch die kritischen Töne seines Instruments mit der äufsersten Reinigkeit heraus. Seine Stärke in der Tiefe ist ungewöhnlich; sein unteres D brauset und schneidet durch Ohr und Herz.

Da der Luxus auch in der Schweiz überhand zu nehmen beginnt; so kann man daraus noch manchen Vortheil für die Tonkunst erwarten; denn Polyhimnia hört den Klang des Silbers vor andern Musen gern, und nichts verscheucht sie leichter, als Mangel und Dürftigkeit.

Holland.

In diesem Freystaate blühte die Musik weit mehr als in der Schweiz. Zwar hat der Geist der Handlung verursacht, dafs sich der Holländer selbst nie sonderlich als Tonkünstler auszeichnete; aber doch unterstützt er grofse Tonkünstler. Zu Amsterdam halten sich immer die gröfsten Virtuosen auf, und die Concerte werden stark besucht, selbst wenn ein Ducaten für die Entree verlangt wird. *Lolli*, der daselbst sehr bewundert wurde; erhielt einmahl für ein *einziges Concert* nach Abzug aller Unkosten über 1000 Ducaten.

Der *musikalische Verlag* in Amsterdam ist so stark, als irgend ein Verlag in der Welt, die guten Compositionen stattlicher Meister werden da brittisch bezahlt und gehen reissend ab.

Der Statthalter von Holland unterhielt stets ein sehr wohl eingerichtetes *Orchester*, das aus dreyfsig bis vierzig, oft mehrern Personen bestand. Manche grofse Meister, worunter der oben gezeichnete *Spandauer*, auch *Vanhal*, *Kampel* und andere, schmückten dieses Orchester, und machten es zu einer Schule der Kunst.

Im *Haag* werden sehr glänzende Winterconcerte ge-

geben, in welchen Kraftmänner vom ersten Rang auftreten, und fürstliche Bezahlung erhalten. Sonst ist der Geist der Holländer für die Tonkunst etwas zu kalt; daher sind ihre Erfindungen eben nicht wichtig: doch macht ihnen die Erfindung des so genannten *Hollandois* ungemein viel Ehre. Diese National-Melodie hat in ihrer Einkleidung einige Aehnlichkeit mit dem Rundo, nur daſs der zweyviertels Tact gemeiniglich mit sechsachtels Tact abzuwechseln pflegt. Dergleichen Stücke bringen eine sonderbare Wirkung hervor: man glaubt an den Ufern der offenbaren See zu stehen, und in der Morgendämmerung dem sanftgleitenden Kahne zuzusehen: wenn auch die Morgenluft etwas kalt athmet; so ist doch die im Purpur Aurorens erröthende See und der gleitende Kahn — ein herrlicher Anblick.

England.

Auf dieser glücklichen Insel, grofs an Menschen aller Art, wo Reichthum aus allen Gegenden der Welt zusammenströmt, und folglich auch die Kunst bezahlt werden kann, wurde die *Musik* vorzüglich seit den Zeiten der Königinn *Elisabeth*, immer ungemein hoch geschätzt. Das Parlament setzte 10000 Pfund zur Unterhaltung eines *königlichen Orchesters* aus, welches stets mit trefflichen Capellmeistern, guten Sängern und ausgezeichneten Virtuosen auf allen Instrumenten besetzt war. Und doch hat England unbegreiflicher Weise! nie eine *musikalische Schule* hervorgebracht; nie einen grofsen *Componisten*, nie einen bedeutenden *Sänger*, selbst nie einen ausgezeichneten Virtuosen gehabt. Daher sang Klopstock den Triumphgesang vor ihren Ohren ab:

„Wen haben sie, der kühnen Flugs
„Wie *Händel* Zaubereyen tönt? —
— Das hebt uns *über* sie!"

Und doch fehlt es England nicht ganz an Nationalgesang. Ihre *Balladen* und *Volkslieder*, die man nun gröfstentheils gesammelt und mit Musik herausgegeben hat, haben Einfalt und Würde; nur gränzen sie bey weitem nicht an welsche Anmuth und deutsche Herzlichkeit.

Die Melodie des Gesellschaftstanzes im zweyviertel Tacte, unter dem Nahmen *Angloise* in aller Welt bekannt, ist eine Erfindung dieser grofsen Nation. Die Tactbewegung macht nicht nur die Füfse beschwingt, sondern einigt ganze Gesellschaften und die bunten Zirkel der verschiedensten Charaktere zu einem Zweck.

Die *Kirchenmusiken* zu London sind herrlich besetzt,— wie man vom strömenden Reichthume dieses Volks nicht anders erwarten kann. Die Orgel in der *Paulskirche* ist eine der prächtigsten der Welt, und wird seit ihrem Bau immer von berühmten Meistern gespielt. — Die Britten sind grofse Kenner des Contrapunctes, empfänglich für jede schöne Melodie — ohne selbst dergleichen hervorbringen zu können. Da sie bekanntlich die tiefsten Forscher der Wahrheit sind, so haben sie mehr Theoretiker der Musik als Practiker: sie *zergliedern* zu viel, und suchen mehr den Lichtbegriff der Vollkommenheit, als den dunkeln Begriff der Schönheit.

Dieses Volk ist in der Geschichte das zweyte, welches die Wichtigkeit der Tonkunst so sehr anerkannte, dafs es Professoren der Musik auf seinen Akadamien besoldet, und Doctoren in dieser Kunst creirt.

Durch diese Veranstaltung sind unter ihnen die Grundsätze der Tonkunst auf das strengste untersucht worden, und nur Deutschland hat hierin die Britten übertroffen.

Newton, dieser Confident des Schöpfers, ist auch in die *Harmonik* so tief wie in andere Wissenschaften eingedrungen. Sein System ist zwar schwer zu begreifen —

aber grofs und wahr. Nichts ist tiefsinniger als seine Untersuchungen über den *Accord*, aus dem er die weitgreifendsten Resultate herleitet. So sagt er z. B. Ich nehme C als den reinsten Ton zum Grundton an. Simpel angeschlagen, liegen in seinen Schwingungen und Vibrationen schon die Quinte und die Terze. Wird die Quinte und Terze besonders angeschlagen; so ist diefs blofs weitere *Offenbarung* des Grundtons, und mit diesem bilden sie die *Trias*, die durch das ganze Universum in tausendfachen Nachbildungen abstrahlt und in Myriaden Tönen nachhallt. 1 zeugt immer 8, 8 immer 10, und 12, und so fast ins Unendliche. 8 beugt sich zur kleinen Septime (7) die kleine Septime bringt dumpf durcheinander laufende Dissonanzen hervor; streift in 4. 2. 6. 9. 11 — in halben und ganzen Tönen. Endlich legt sich der Sturm, wenn alles wieder in den Grundaccord aufgelöst ist.

Diese tiefsinnige Bemerkung enthält die ganze Lehre von der Tonkunst in unbeschreiblicher Kürze und öffnet zugleich wunderbare Aussichten ins το πᾶν.

Avison legte sich auf die Aesthetik der Tonkunst, und gab ein meisterhaftes Buch über die *Verbindung* der *Mahlerey mit der Musik* heraus. Er hat seine Bemerkungen von den gröfsten Meisterstücken abgezogen und die Schönheit gleichsam auf der That belauscht. Er beweist mit den evidentesten Gründen, dafs der Musiker wie der Mahler seinen *Contur* oder Umrifs, sein *Colorit* oder Farbengebung, sein *Giaro obscuro* oder Helldunkel, sein *Mezzotinto* oder *Mitteltinten*, seine *Carnation* oder *Fleisch*, seine *Perspective* oder *Haltung* habe. Seine Gründe sind

R

unbezweifelt, und — nach Art seines Volks, in meisterhafter Schreibart ausgeführt. Seine Vergleichungen groſser Musiker mit groſsen Mahlern, können in ihrer Art den Parallelen des unsterblichen *Plutarchs* an die Seite gesetzt werden. — Dieſs vortreffliche Buch ist in der Schweiz so schön übersetzt worden, daſs man es wie ein Orginal lesen kann.

Burney, *Doctor* der *Musik*, — hat sich durch seine *musikalische Reisen* und sonderlich durch seine *Geschichte* der *Tonkunst* in ganz Europa bekannt gemacht. Zwar enthalten seine Reisen einen Reichthum von richtigen und gediegenen Bemerkungen, und verrathen ungemein viel musikalische Kenntnisse: allein seine Urtheile sind zu *brittisch*, d. i. zu kühn, und oft ganz und gar unrichtig. *Ebeling*, der Uebersetzer dieser Reisen, und *Reichard* haben ihm dieſs aufs nachdrücklichste bewiesen, und seine Irrthümer, auch oft seine Verleumdungen groſser Männer mit deutschem Muthe gerügt. *Burney* reiste viel zu schnell und flüchtig, als daſs er mit philosophischer Kälte hätte Beobachtungen anstellen können. Uns Deutschen läſst er bey weitem nicht die gehörige Gerechtigkeit widerfahren. Er räumt uns bloſs *Kunstfertigkeit* und *Fleiſs* ein, spricht uns aber das musikalische *Genie* ab — eine Verleumdung, welche durch die ganze Geschichte der Tonkunst, zur Ehre unsrer Nation widerlegt wird.

Seine *musikalische Geschichte*, woran er zwanzig Jahre lang sammelte und schrieb, enthält zwar einen schwelgenden Aufwand von Gelehrsamkeit, wozu derjenige leicht gelangen kann, der Geld genug hat; allein das

Werk wimmelt von Irrthümern; sein Urtheil ist nicht original, sondern meist französich und sein *ästhetisches Gefühl* will gar nicht viel sagen.

Eschenburgs Uebersetzung dieses Werks hat inzwischen viele von diesen auffallenden Fehlern hinweggewischt.

Hawkins, einer der gröſsten jetzt lebenden *Professoren der Musik.* Er schrieb mehr denn zwanzig Jahre an seiner *Geschichte der Tonkunst*, die in vier Quartanten zu Oxford herauskam und bereits ins Deutsche übersetzt ist, unstreitig das wichtigste Werk, was über diesen Gegenstand jemahls geschrieben worden. Die ausgebreitete Gelehrsamkeit dieses Mannes, sein unbeschreiblicher Reichthum an Materialien, indem er sein ganzes Leben hindurch an musikalischen Schriften und Instrumenten einen Vorrath zusammen brachte, der über 100000 Reichsthaler geschätzt wurde; sein tiefdringender Geist, seine körnige Schreibart und hauptsächlich seine Unparteylichkeit, — machen ihn zu einem Classiker ersten Rangs in der *Geschichte der Tonkunst.*

Die Concerte zu London sind allgemeiner, als in irgend einer Stadt der Welt. Man kann sie in *öffentliche* und *Privatconcerte* eintheilen. Die öffentlichen sind groſs und auſserordentlich stark besetzt: wer Kraft fühlt, läſst sich da hören. Wenn man sich erinnert: daſs *Händel* und *Bach* diesen Concerten vorstanden; so hat man genug zu ihrem Ruhme gesagt. Das königliche Orchester besteht etwa aus siebzig bis achtzig Personen, worunter vollwichtige Meister sind. R 2

Unzählige kleinere Orchester gibt es so wohl zu London selbst, als in den Provinzen. Jeder Mylord, jeder groſse Handlungsfürst hält seinen musikalischen Hof, worunter oft Leute vom ersten Range sind. Die *deutschen* Künstler werden von den Britten so gesucht, daſs sich unsere Virtuosen hundertweis expatriirt haben um daselbst ihr Glück zu machen. Die *Opernbühne* zu London ist eine der reichsten und besetztesten der Welt. Die ersten Tonsetzer, Sänger, Sängerinnen und Virtuosen in allen Instrumenten lassen sich im Göttersaale der brittischen Oper hören. *Gabriell* verdiente sich 1782 einen einzigen Winter hindurch; wo sie sich auf dem Schauplatz zeigte, 30000 fl. deutsches Geld. — Hier möchte man zum Himmel blicken, und über die parteyische Wage seufzen, womit Menschenverdienste abgewogen werden. Mancher Weise verdarbte schon in England sein eignes Leben, indeſs der weiche Trillerschläger Tausende verpraſste. So tief ist auch der Britte, der so hoch gerühmte europäische Denker, in den Schlamm der Sinnlichkeit versunken!

Der Notenverlag in England ist auſserordentlich stark. Alle Meister der Welt haben hier Gelegenheit, unter den anlockendsten Vortheilen vor das Publicum hinzutreten, und entweder mit Jupiters Vogel Sonnenstrahl zu trinken, — oder wie ein Johanniswürmchen, mit Phosphorus getränkt, zu leuchten.

Frankreich.

Dieses Reich ist in Absicht auf Tonkunst weit wichtiger als England, *denn es bildete eine Schule.* In den grauesten Zeiten schon hatten die Gallier eine eigenthümliche, von allen Völkern verschiedene Musik. Die herrschende Melodie war zwar *kriegerisch*, doch in Absicht auf die Instrumente und den begleitenden Gesang von den Tonarten aller übrigen Völker weit verschieden. Es ist eine grofse Bemerkung, dafs die Franzosen von den frühesten Zeiten an die ersten waren, die es wagten, den *Mollton* zum herrschenden zu machen. Unstreitig ist dadurch mit die Nation zu jener Weichlichkeit herabgestimmt worden, welche alle Völker, so wie die französischen Weisen selbst so lange an dieser grofsen Nation ahndeten. — Allgemein eingeführter Mollton schmilzt Männermark zu Brey und läfst Toilettenpuppen den Ton angeben.

Indessen gebührt den Franken der grofse Ruhm, dafs sie früher als alle andere Europäer die Tonkunst mit der *Religion* verbanden, und den Kirchenstyl ungemein verbesserten.

Schon *Carl der Grofse* sammelte die göttlichen Gesänge der Griechen und schuf sie in den Geschmack seines

Volks um. Seine Thronfolger gingen dieser Glanzbahn nach, und förderten die *Choral-* und *Figuralmusik* zu ihrem unsterblichen Ruhme.

Ja die Franken waren sogar die ersten, welche das Fest der heiligen *Cäcilia*, zur Ehre der Musik anordneten. Diese Heilige ward, wegen ihrer Liebe für Musik, zur *Patroninn* derselben erhoben, und seit dieser Zeit wird dieses Fest durch ganz Europa, sogar von dem protestantischen England, jährlich im *November* mit groſser Pracht gefeyert. An diesem Tage sieht man in Paris die Göttinn *Harmonia* in ihrem festlichen Pompe aufziehen, und alle Kirchen und Concertsäle tönen in feyerlichen Hymnen das Lob der Musik wieder.

In allen musikalischen Schreibarten hat sich der Gallier ausgezeichnet, und jede hat bey ihm ihre Eigenthümlichkeit.

Der *Kirchenstyl* ist stark contrapunctisch, simpel in den Chören, aber nicht voll genug in den Fugen. Das Arioso hat eine gewisse widerliche Weltmiene, die der Andacht Eintrag thut. Die Bässe aber sind meist sehr gut beziffert, und die Instrumente füllen den Gesang mit Kraft aus. Nur ist ihr Choralgesang im Vergleich mit dem deutschen, leer und matt, ja er nähert sich oft gar dem weltlichen Liede.

Der *Opernstyl* der Franken beginnt von den Zeiten des groſsen *Lulli* und *Quinault:* letzterer war der erste *Operndichter* in Frankreich. Er verstand die Bedürfnisse der Tonkunst, und dichtete mithin sehr flieſsend und harmonisch für den Compositeur. Groſsheit der Ideen muſs

man nicht bey ihm suchen; aber desto mehr Sanftheit in Gedanken und Bildern, desto mehr Harmonie im Ausdrucke.

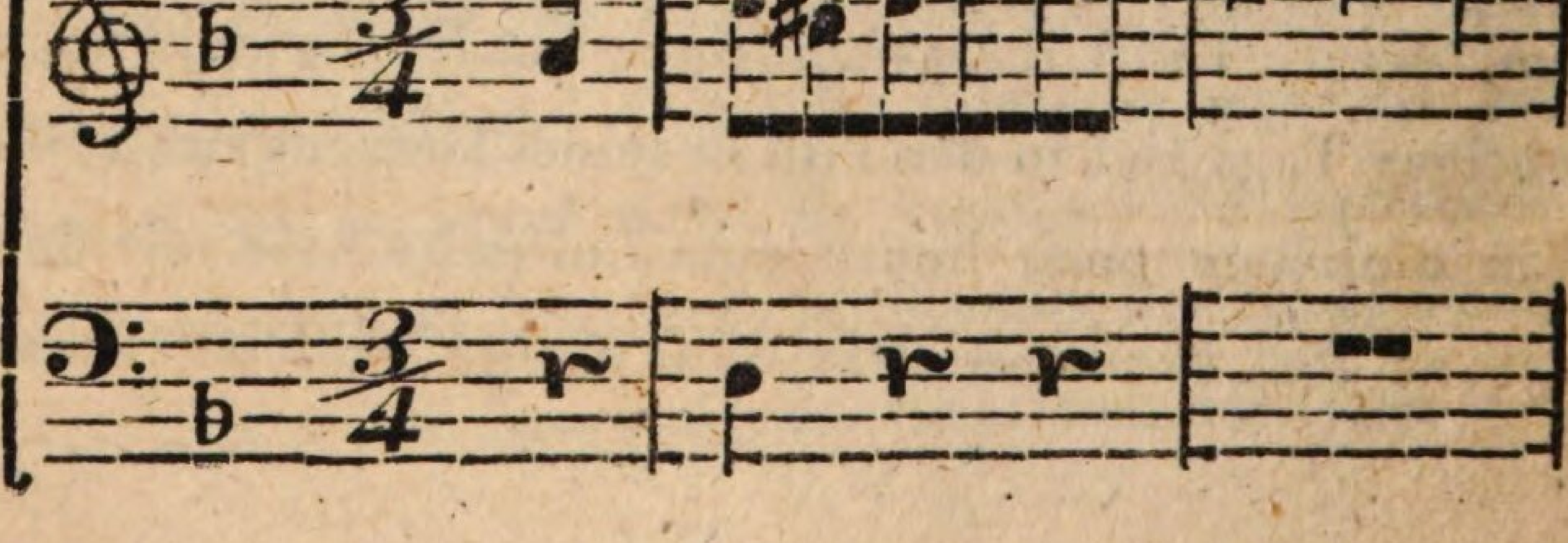
Lulli der Orpheus der Franzosen! der eigentliche Schöpfer und Verbesserer ihres Nationalgeschmacks. Er war ursprünglich ein Italiäner, kam aber so frühzeitig nach Paris, daſs der Geist seiner Nation in ihm verdünstete. Er studierte die Harmonik mit ungewöhnlichem Tiefsinn und Fleiſse; aber dieses Studium machte ihn doch nicht zum Pedanten: denn sein groſses Genie überzeugte ihn bald, daſs Harmonie ohne Melodie nichts mehr und nichts weniger sey, als Leichnam ohne Leben. Er bereiste daher ganz Frankreich, belauschte gleichsam die Urlaute dieses Volks und trug sie veredelt in seine Opern über. Darum war die Wirkung seiner Stücke allgewaltig, und kein Tonsetzer der Welt kann sich noch rühmen auf ein groſses Volk so schnell und allgemein gewirkt zu haben, wie *Lulli*. Man sang seine Arien und Chansons am Hofe, in den glänzendsten Gesellschaften und endlich gar auf dem Lande bey Trinkgelagen. Seine *Chöre* sind festlich-groſs, nur für das Theater zu heilig. Im *Recitativstyl* war er ein so groſser Meister, daſs sich die meisten europäischen Tonsetzer nach ihm bildeten, und noch jetzt nach ihm bilden. Seine *Arien* sind freylich für unsere Zeit etwas altväterisch geworden; aber Wehe dem, der die Kraft ihres einfältigen Ausdrucks nicht noch heutiges Tags tief in den Pulsen seines Herzens fühlt! — Man umhänge noch heute eine Lullische Arie mit den Franzen der Mode — wie dieſs einige schlaue Setzer

wirklich gethan haben, so wird sie noch immer als Meisterstück in allen Odeen der Kenner glänzen.

Lulli verstand den *Gesang* ausnehmend: er fühlte, und weckte Gefühl. Zwar war sein Gesang äufserst einfach — noch unvertraut mit unsern Läufern und Verzierungen, unsern Fermen und Cadenzen; aber Wahrheit, Natur und kunstloser Ausdruck ersetzte alle diese Mängel weit. Auch im *Kammerstyle* hat sich Lulli als Meister hervorgethan. Seine Ouvertüren, Sonaten und Tanzstücke, zeugen von einem unerschöpflichen musikalischen Genie.

Er ist der Erfinder des *Menuets*. Die Bewegung dieses Tanzes ist so angenehm, so sanft auf Wogen hintragend, so die Füfse zum ruhigen, zärtlichen, stillsprechenden Zweytanze beflügelnd, dafs Lulli mit dem Menuet allein durch ganz Europa Epoche gemacht hat. Der Kamm der Tonkunst hätte eine merkliche Lücke; wenn der Menuet nicht wäre.

Der erste *Menuet* (zu deutsch *Flugtanz* oder Schwebetanz) wurde 1663 zu Versailles von Ludwig XIV. mit einer seiner Mätressen getanzt. Bewunderungswürdig ist es, dafs das Motiv des ersten Menuets in den Mollton getaucht war. Hier ist es:




tenuto.



Ueber funfzig Jahre lang wurde der Menuet, diese höchst bedeutende musikalische Bewegung, in diese weiche Form gegossen; bis endlich unser grofses deutsches Vaterland auf den Gedanken verfiel, auch aus Durtönen Menuetten zu verfertigen. Seit dem machen die Deutschen, sonderlich die Böhmen, die besten Menuets in der Welt.

Lulli verfertigte *dreyzehn Opern*, viele herrliche *Kirchenstücke*, und eine Menge *Galantriesachen*. Sein Nahme ist unstreitig in der Geschichte der Tonkunst einer der ersten und wichtigsten. — Nach dem Tode dieses grofsen Mannes, machte die französische Musik eine lange Generalpause. Mancher Tonsetzer von Bedeutung trat zwar auf: aber so bald der Riesengeist Lullis wieder auf dem Theater erschien; so schwanden sie alle wie Meteore hinweg. Als der Geist der Franzosen zu Ende ihrer Könige immer tiefer zur Kleinheit herunter sank, und die Mifsgeburt der *comischen Oper* ausgeheckt worden war, da fing man an, die Riesengestalt Lullis für ein Ungeheuer zu erklären. — Die Schöpfer, oder vielmehr Nährer dieses falschen Geschmacks, waren *Gretri* und *Philidor*.

Philidor faselt in der Musik so sehr, als jemahls ein Franzose in der Gesellschaft gefaselt hat. Seine Sätze sind äuſserst muthwillig — ohne Kraft und Saft: höchstens geräth ihm ein französisches Liedlein. Seine *Symphonien* sind wässerig: kein Tropfen Burgunder oder Champagner perlt darin. Seine *Arien* hüpfen auf den Zehen des leichtfertigen Tanzes dahin. Seine *Recitative* sind kindisches herzloses Gelall, durch unzählige Schnitzer wider die Rhythmik verunstaltet; seine *Chöre* dünne Luftgestalten, durch welche der Mond scheint, und die im Hauche des kleinsten Lüftchens zerflieſsen. Einige *comische* Züge gelangen ihm zwar; doch erregt er nur Lächeln, und nie laute herzerschütternde Lache. Kurz, Philidor verdient es mehr, als je ein Tonsetzer, daſs ihn

— Verschlinge das schattige Ungeheuer
Vergessenheit!

Gretri, ein trefflicher Kopf. Wäre er zu günstigern Zeiten aufgetreten; so würde er wirklich ein groſser Meister geworden seyn. Er hat die Musik gründlich studiert; darum tragen alle seine Stücke die Miene des *Soliden*. Seine *Opern* haben mit Recht groſse Eindrücke auf seine Nation gemacht: sie sind stark und körnig geschrieben. Der Golddraht des *welschen* Geschmacks verschlingt sich bey ihm mit den gefärbten seidenen Fäden des französischen Geschmacks. Seine Eröffnungen oder Ouvertüren sind schwanger von den Embryonen aller folgenden Stücke, und stellen das ganze Gemählde skizzirt dar. Seine *Arien* haben meist neue und glückliche *Motive*, sind herrlich colorirt, mit Verständniſs des Ge-

sangs abgefaſst und sinnig von Instrumenten begleitet. Sonderlich setzt Gretri die Violine mit vieler Einsicht in die Natur des Instruments. Im Satze der blasenden Instrumente ist er nicht so glücklich; dagegen sind seine Bässe voll Leben und Geist. Er versteht die Ebbe und Fluth der Töne, oder den so genannten Motus contrarius. Seine Chöre haben Feyerlichkeit und seinem komischen Vortrage fehlt es durchgehends nicht an Salz. Auch die Deutschen haben Gretri Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und seine Stücke auf den deutschen Theatern mit Beyfall aufgeführt.

Rousseau, dieser groſse Sonderling in der Literargeschichte, spielt auch in der Tonkunst eine sehr wichtige Rolle. Sein *musikalisches Wörterbuch* hat mit Recht groſses Aufsehen in der Welt gemacht. Kein Meister hatte vor ihm mit so philosophischem Scharfsinn über die Musik nachgedacht, wie er. Seine Reflexionen über der Tönegang und Verhalt sind tief geschöpft, und meisterhaft vorgetragen. Er war ein Damm gegen den seichten Modegeschmack seiner Landsleute und hielt wenigstens die Innondationen desselben um einige Jahre zurück. So ein groſser Verehrer vom welschen Geschmacke er war, so hielt er es doch nie ganz mit demselben. Er war vielmehr *Eklektiker*, und setzte aus welschen, französischen und deutschen Formen eine Gruppe zusammen, welche vortrefflich seyn würde, wenn sie uns ein Künstler darstellte. Ueber die Wirkung der Tonkunst auf das Herz des Menschen, über ihre nahe Verbindung mit der Dichkunst und Mahlerey, über die Verschiedenheit des mu-

sikalischen Geschmacks, und die Hauptepochen der Musikgeschichte; so wie über die Natur jedes einzelnen Tonstückes, — hat noch kein Schriftsteller so treffend räsonnirt, wie Rousseau. Nur sind seine Urtheile auch hier, wie in andern scientivischen Dingen, nicht selten *paradox*, und er glaubt schon genug gethan zu haben, wenn er von der gebahnten Heerstrafse abweicht, und wie ein muthwilliges Rofs über Hecken und Stauden hinweg rennt.

Rousseau *sang* sehr gut, und mit ungemeinem Gefühl. In der Begleitung des Flügels war er Meister; Solo aber spielte er nur mittelmäfsig. Auch in der *Composition* hat er sich mit Vortheil gezeigt: sein *Pygmalion* ist nach Text und Musik ein Meisterstück; nur fällt es schwer auf, dafs er zu sehr Sclave von seinem eigenen, nicht genug erwiesenen Systeme ist. Daher wirkte dieses Stück in Frankreich und Deutschland nur auf kurze Zeit. — Einseitigkeit des Geschmacks und Störrigkeit sich anzuschmiegen an den Geist seines Volks — verspricht allen artistischen Producten keine lange Dauer, und diefs war Rousseaus Fall.

Diderot, dieser vortreffliche *Literator* und *Dichter*, spielt den Flügel nicht nur sehr gut, sondern gab auch eine *Theorie* vom *Clavierspiel* heraus. Er hat über den Geist dieses Instruments tiefer nachgedacht, als je ein Franzose. Der grofse *Bach* ist sein Führer. Er besuchte ihn aus Enthusiasmus in Hamburg *) sprach mit ihm

*) Diderot hatte eben den Zobelpelz an, den er von der russischen Kaiserinn erhielt. Mit ehrfurchtsvollem Blick auf

viel über die Kunst, und rectificirte dadurch sein System. Seine Claviertheorie ist also nichts weiter, als Bachs *Clavierschule* französirt. Diderot ist ein ekstatischer Verehrer der Deutschen, und er setzt unser Volk in der Dichtkunst und Musik über alle Völker empor.

Marchand, der gröſste *Orgelspieler* der Franzosen. Er selbst hielt sich sammt seiner Nation für ein Wunder; aber er reiste nach Berlin, hörte Bach spielen; und die Flügel des Stolzes erlahmten ihm. Von dieser Zeit an veränderte er ganz seinen Geschmack, und spielte in Bachischer Manier. Seine *Orgelstücke* sind tiefsinnig, ungemein schwer, oft hochfliegend, manchmahl nur zu feurig für den Orgelstyl. Den Contrapunct verstand er meisterhaft, nur hatte er nicht genug Pedalstärke und Registerkenntniſs.

Er hat vieles für die Orgel und das Clavier gesetzt, und seine Stücke bleiben immer für wahre Kenner von groſsem Werthe. Selbst Bach schätzte sie; — wenn gleich der Gigante über Marchands Schädel weg sah.

Le Grand, dieser groſse Flügelspieler, den man in Frankreich häufig den musikalischen *Zauberer* nannte, ist zwar für sein Vaterland Colossalgestalt; für Deutschland aber nur gewöhnliches Maſs. Wahr ist's; seine Faust fliegt wie die Schwalbe — und das ist Vortheil seiner Nerven, aber was hat Geniuskraft gethan?

Seine Concerte und Sonaten, mit und ohne Beglei-

seinen Lehrer, zog er seinen Pelz vom Leibe, und hängt ihn neben Bach auf. „Die Kaiserinn hat sich geirrt, der Pelz gebührte Ihnen."

tung, sind herrlich. Jugendkraft, Elasticität des Geistes, Neuheit in den Wendungen, und daraus entspringende Applicatur, Groſsheit in den Modulationen, — schwimmen in seinem Satze. Er flügelt die Tasten des Claviers, hat unaussprechliche Präcision, und doch dabey eine Anmuth, die man noch nie an einem Franzosen sah. Le Grand schrieb bloſs für den Kammerstyl — und dieſs immer mit vielem Glücke, weil es von Erfahrung abzog, was er schrieb. Er hat dreyſsig Concerte zu Paris in Kupfer stechen lassen; eine Industrie, die in der Geniewelt ohne gleichen ist. Sein Kirchenstyl, so sehr ihn die Franken erheben, ist doch nicht weit her. Er *forcirt* Gröſse; und forcirte Gröſse ist Wechselbalg in der Kunst.

Die Concerte in Paris gehören unter die ersten der Welt. Das *Concert spirituel* ist ein Centralpunct von allem, was die Musik Groſses hat. Alle Nationen dürfen hier mit dem ganzen bunten Wechsel ihres Geschmacks auftreten, ohne daſs es jemahls einem Franken einfällt, darüber zu glossiren. — Die Prinzen vom Hause, besonders der Prinz *Condé*, unterhalten Orchester von erster Bedeutung. Ganz Paris wimmelt von Musikern, und Gluk und Piccini haben so allgewaltig in die Maschine des französischen Geschmacks gestoſsen, daſs eine Revolution, oder vielmehr Annäherung an den deutschen Geschmack, ganz gewiſs erfolgen muſs.

Das französische *Chanson* ist indessen von so geringer Bedeutung; daſs es mir unbegreiflich vorkommt,

wie die Harmonisten ganze Seiten mit der Untersuchung dieser Bewegung beflecken mögen. Der Zweyvierteltact hebt zwar; doch nie so, wie es die Franken sich im Strome der Begeisterung vorbilden. Aufser dem hat der deutsche *enge Schleifer* bereits dieses Tempo gehabt, ehe es durch Theorie geschnitzelt und bestimmt wurde.

Und hiermit endigen wir diese kurze Geschichte der Tonkunst. An ihrer heiligen Schwelle sind nur noch die Fragen übrig: *I. Was haben wir gethan?*
II. Was thun wir jetzt?
III. Was sollen wir noch thun?

Was die erste Frage betrifft; so mufs jeder Denker einsehen, dafs in der Tonkunst schon unendlich viel gethan wurde. Man hat nicht nur den *Gesang* gebildet, dem Strome der Empfindung Dämme und Gesetze vorgeschrieben; den Einsturz, oder die Begleitung der Instrumente berichtigt, und dem Accompagnement mit dem Flügel die höchste Richtung gegeben; sondern man hat auch Instrumente eingeführt, von denen die Vorwelt keinen Laut hörte; man hat neue Bewegungen erfunden in Moll und Dur; man hat endlich mechanisch einen Canal erfunden, wodurch Herzblut ins andere Herzblut überströmen soll.

Auch ist die Orgel in Frankreich ziemlich stark cultivirt worden: nur wäre es Undank; jemahls einen französischen Orgelspieler an deutsche Kraft und Kunst setzen zu wollen. Der Franzose winselt in weibischen Tönen; der Deutsche schreitet daher in männlichen; der Deutsche denkt und handelt; der Franzmann han-

delt viel, aber denkt nicht so viel; der Deutsche ist kalt und tief raffinirend; der Franke glitscht an der Oberfläche der Dinge ab. Frankreich goutirt, Deutschland erfindet, Welschland schmückt. Diefs uralte Sprichwort ist noch heute wahr, und wirft auf alle musikalische Schulen Licht.

Die zwey letztern Fragen: wo sind wir, — und was haben wir zu erwarten? — sind von ungeheurer Bedeutung. Wir wollen sie beleuchten.

1. Den gegenwärtigen musikalischen Geschmack in Europa betreffend, so ist er wirklich noch grofs, und hebt sich über alles hinaus, was jemahls über Musik gedacht oder geschrieben ward.

2. Wenn *Timotheus*, der den Alexander bezauberte, heut zu Tage aufträte, so würde er kaum als Colophoniumbube zu gebrauchen seyn. Geschwindigkeit, Stätigkeit, Tiefgefühl und Hochgefühl, Kunsteinsicht und das leiseste Gemerk auf das, was Herz und Geist weckt, — hat jetzt unter uns so überhand genommen, dafs die Griechen und Römer hoch aufschauen würden, wenn sie vor unsern Orchestern stünden. Die Theorie ist durch alle ihre Adern, Zweige und Arterien so blitzscharf anatomirt worden, dafs der Künstler stutzt, und kaum etwas mehr heraus stammeln kann, als die Worte: „was liefs Philipp dem Alexander übrig?"

III. Es war einmahl eine Zeit, wo man sehr unverschämt behauptete: man hätte es so weit in der Tonkunst gebracht, dafs nichts mehr zu thun übrig wäre.

Da keine Kunst sich weniger erschöpfen läfst, als

die Musik, da das Gebiethe der Harmonie das Universum ist; da sich noch unzählich viel neue Tonstücke, Instrumente und Bewegungen denken lassen: so sieht man von selbst, wie unphilosophisch diese Behauptung sey. Weil der Geschmack am *Komischen* grofse Verheerungen unter uns anrichtet; so müfste unsere erste Bemühung dahin gehen, diesen Geschmack so viel möglich einzuschränken, und dem Ernsten, Heroischen und Tragischen, dem Pathos und dem Erhabenen wieder Platz zu machen. Der *Kirchenstyl* mufs die freche Miene, in die er ausgeartet ist, wieder ablegen, und Gluth der Andacht im himmelschauenden Auge verrathen. Man mufs auf der einen Seite nicht zu viel grübeln, auf der andern nicht aller Theorie spotten; man mufs zwar die Tonkunst simplificiren, aber sie eben nicht nackt in die Welt hinausjagen. Sonderlich wird es nöthig seyn, einen neuen Rhythmus ausfindig zu machen, damit nicht die immer vorkommenden Einschnitte, Monotonie in unserer Tonkunst veranlassen. Man mufs endlich auf *neue Tonstücke* raffiniren, die alten Tactarten wieder in Gang bringen; die Volksmelodien genauer studieren, und mit dem Geniusstrahl in der Seele setzen und vortragen: — so wird die Tonkunst nicht nur zu ihrer alten Würde und Hohheit zurück geführt werden, sondern bald einen Sonnenpunct erreichen, zu dem sie noch nie aufflog.

Hymnus.

Heilige Tonkunst; göttlichen Stammes!
Gespielinn der Engel, Vertraute des Himmels.
Die gefallene Menschheit klagte;

Des Lebens Dornenpfad verwundet ihre Sohle,
Eine blutige Thräne fiel auf die sengende Nessel:
Da trat'st du Himmlische, im Schwanenkleide
Vor sie hin und hauchtest ihr *Liedergeist* ein. —
Nun klang die Saite unter dem ziehenden Bogen,
Nun klang das Goldgeweb der Harfe;
Nun klang der Lyra Silbergewebe;
Nun schmetterte Trompetenklang,
Und es wieherte das Streitroſs d'rein.
Nun tönte das schallende Horn,
Nun flisterte die weiche, lydische Flöte;
Nun wirbelte der Tanz,
Nun schmolz der Jüngling in Liebe,
— Zerfloſs das bleichere Mädchen in Liebe.
Im Tempel scholl Jehovahs Lob;
Die Hallpoſaune tönte d'rein,
Und die Asoor und die Githit und die schallende Cymbal.
Der Donner des *Hymnus* stieg zum Olympus.
Der *Psalm* flog blitzgeschwind ins Allerheiligste:
Und Jehovah lächelte Gnade!

Laſs mich dich, göttliche *Polyhymnia!* —
— denn auch mich hast du in den Stunden der Weihe besucht:
Du gabst mir männlichen Gesang, und Flügelspiel,
Daſs ich gebiethe der Thräne des Hörers zu flieſsen,
Daſs ich färbe das Antlitz des fühlenden Jünglings
Mit der Begeisterung Gluth;
Daſs ich dem lauschenden Mädchen

Seufzer der Lieb' entlocke;
Dafs ich durch Wodansgesang schwelle den Busen des Mannes —
O lafs mich dich, göttliche Polyhymnia,
Und deines Geschenkes himmlischen Werth nie entweihen!
Lafs mich singen Jehovah —
Der ist, der war, und der kommt!
— Dir o Tugend, dir frömmern Liebe,
Dir traulicher Scherz bey unentweihten Pokalen,
Und, ach dir, o Vaterland, Vaterland,
Das ich liebe, wie der Jüngling die Braut —
Dir, o Vaterland der Helden, und der Feuerseelen,
Weih' ich mein Flügelspiel, und meinen Sang!

Wenn ich einst schlummere nach meines Leben Mühen,
Wenn über meinem Gebein sich der Grabhügel thürmt,
Wenn ich meiner Ketten Last
Am Grabgeklüft zurücke liefs:
So weil' ein zärtlicher Jüngling am Grabe,
So weil' ein fühlendes Mädchen am Grabe;
Sie schauen himmelan und sprechen
Mit dem Schimmerblick des tiefsten Herzgefühls:
Weht sanfter Lüfte, um diesen Aschenhügel,
Hier ruht Polyhymnias Freund!
Ihm gab Gott Sang und Flügelspiel,
Doch entweihte er nie die köstliche Gabe.
Die Harfe hing er im Tempel auf;
Und seine Telyn in Thuiskons Hain!

Zweyter Theil.

Die Grundsätze der Tonkunst.

Von den musikalischen Instrumenten.

Von der Orgel.

Diess erste aller musikalischen Instrumente, diese stolze Erfindung des menschlichen Geistes ist allmählig durch viele Jahrhunderte zu derjenigen Vollkommenheit aufgestiegen, in welcher sie jetzt prangt. Ganz Europa beeiferte sich, ein solches Werk zu verbessern. Wir haben schon in der Geschichte gehört, dass die *Deutschen* das Meiste zu seiner Vollkommenheit beygetragen.

Dieses göttliche Instrument hat verschiedene Stufen. Von vier Registern ist man bis auf vier und sechzig und mehrere aufgestiegen, die noch dazu in einigen grossen Werken verdoppelt angebracht, und alsdann von erstaunenswürdiger Wirkung sind. Manche Orgeln haben nur ein Manual, manche zwey, andere drey. Die Pfeifen, die von den Registern in Bewegung gesetzt, durch die Windlade Athem und Leben bekommen, sind theils aus

Zinn, theils aus Holz, manchmahl auch aus Silber verfertigt. Die Hauptregister sind: das Principal, Quint, Octav, Quintatön, Grobgedackt und Süfs- oder Kleingedackt, Sesquialter; die verschiedenen Abstufungen, das Flötenregister; und dann die mannigfaltigen Nachahmungen aller Instrumente, der *Trompete*, des *Horns*, der *Bratsche*, der *Geigen*, der *Pauken*, des *Cymbals*, des *Vogelgesangs* und endlich des *Echos* und der *Menschenstimme*. Das letztere Register thut die gröfste Wirkung, wenn es ein gefühlvoller Meister behandelt. Die Koppel ist dasjenige Register, welches die ganze Gewalt der Orgel in einen Punct vereinigt. Das *Pedal* trägt die Fluth der gröfsten singenden Gemeine. Es wird nach dem Mafsstab des Fufses berechnet, und die Orgelmacher sind bereits von zwey Fufs bis auf zwey und dreyfsig gestiegen. Die Pfeife des tiefen *C* bekommt alsdann eine Dicke, dafs der gröfste Mann bequem darin stehen kann.

Der Ton einer guten Orgel mufs dick, schneidend und alldurchdringend seyn. Nichts ist schwerer als die reine Stimmung einer Orgel. In den Accorden H *dur* und E *dur* gibt es so genannte Hiatus oder Wölfe, wo die Orgelmeister, die die Temperatur nicht sorgfältig studierten, die Unvollkommenheit ihrer Stimmungsart zu verbergen suchen. Da aber ein wahrer Orgelspieler in den chromatischen Tönen so gerne wühlt, als in den diatonischen; so mufs der Orgelstimmer das Heulen der Wölfe aus allen Tönen sorgfältig zu verbergen suchen. Es ist ein paradoxer, aber doch vollkommen gegründe-

ter Satz: daſs man in der Orgel keinen Ton ganz rein stimmen darf, weil dadurch andere Töne leiden. Die gröſste Kunst besteht also darin: die diesem Instrument anklebende Unvollkommenheit so weislich zu vertheilen, daſs jeder Ton den möglichst kleinsten Antheil davon bekommt. Die beste und reinste Orgelstimmung ist die durch Quinten, nach folgender Ordnung:

C *dur*, G *dur*.
E *mol*, H *mol*.
D *dur*, A *dur*.
Fis *mol*, Cis *mol*.
E *dur*, H *dur*.
Gis *mol*, Dis *mol*.
Fis *dur*, Cis *dur*.
B *mol*, F *mol*.
As *dur*, Es *dur*.
C *mol*, G *mol*.
B *dur*, F *dur*.
D *mol*, A *mol*.

Da hier die Töne nach ihrer Consanguinität, oder innern Natur angegeben sind, so ist diese Stimmung gewiſs die beste unter allen vorhandenen. Die Temperatur, oder die wichtige Lehre von der gleichen und ungleichen Schwebung, kraft welcher ein jeder Ton zu seinem verwandten Tone in einer Bogenlinie hinüber schweben soll, muſs der Stimmer theils aus den mathematischen Verhältnissen, mehr aber durch das feinste und gebildetste Ohr erlernen. Die besten Orgeln in Europa findet man jetzt in *Rom*, *Florenz*, *London*, *Antwerpen*,

Salzburg, *Mannheim*, *Berlin* und *Frankfurt*; und die berühmteste unter allen, in dem Franciskaner-Kloster zu *Halberstadt*.

Ueber die Mechanik der Orgel, und über den Bau der besten Orgeln in ganz Europa, haben *Werkmeister* und *Adelung* die besten Werke geschrieben *).

Adelung hat über die Natur eines jeden Registers, über die Vortheile und Gebrechen unserer Orgel, und über die bestmöglichste Einrichtung derselben ein gründliches Buch geliefert. Doch stundenlange Intuition an der Seite eines Meisters nützt mehr, als jahrelange Lectüre über diesen Gegenstand.

Ideal eines Orgelspielers.

So wie die Orgel das erste Instrument ist, so ist auch der Organist der erste Musiker. Die Behandlung der Orgel ist äusserst schwer, und man muss dazu mit intellectuellen, und phisischen Vollkommenheiten ausgerüstet seyn. Unter jene rechne ich: *Genie* und *Studium*. — Wem nicht Geniusgluth im Busen flammt, der wird nie ein bedeutender Organist. Und wer sich bloss auf sein Genie verlässt, und die Natur dieses schweren Instruments nicht sorgfältig studiert, der wird ewig Naturalist bleiben: einzelne Feuerflocken werden Bewun-

*) Der verdienstvolle Kanzelleybuchdrucker *Wagner* in Ulm hat ein Verzeichniss aller bekannten Orgeln verfertigt, woran er dreissig Jahre lang sammelte: dies nützliche Werk ist aber noch nicht im Druck erschienen.

derung erregen; aber das Ganze wird doch nie eine Feuer-masse bilden.

Fürs erste muſs der Organist den *Contrapunct* aufs genaueste studieren; denn auf der Orgel hat der Contrapunct seine eigentliche Heimath.

Ein wahrer Organist, muſs ein gegebenes Thema zur Fuge, auf der Stelle gründlich ausführen können; und dergleichen Fertigkeit läſst sich ohne tiefes Studium des Contrapuncts nicht denken. Wie viel Geschicklichkeit gehört nicht dazu, die Ausweichungen gehörig zu lenken, die vollen Harmonien richtig zu treffen, den *Grundsatz* umzukehren, den einfachen und doppelten Contrapunct anzuwenden, und alles das mit Feuer zu thun!

Die *Phantasie* ist fast ein ganz eigenes Product des Genius. Ohne feurige Einbildungskraft, ohne Schöpfergeist, ohne augenblickliche Einfälle, wird keiner eine tüchtige Phantasie hervorbringen. Die *Phantasie* hat mit dem poetischen *Dithyrambe* ungemein viel Aehnliches: sie tritt aus dem Gebiethe der Regeln und des Tactes; sie wässert und befruchtet, ohne jemahls zu überschwemmen; sie fährt in Himmel, sie stürzt zur Hölle, alle Arten der Tonkunst liegen in ihrem Umkreis. Aus dieser Beschreibung erhellt schon, daſs es wenige Menschen geben könne, die gut phantasieren: denn für erste ist der Schöpfergeist äuſserst selten; und dann ist nicht jede Stunde eine Schäferstunde des Genies. Lernen läſst sich das Phantasieren ganz und gar nicht; denn ob es gleich einige gibt, die Phantasien auswendig lernen; so ist doch nichts leichter, als die einstudierte von der

selbstgeschaffenen zu unterscheiden. — Die Phantasie ist mithin das erste untrügliche Kennzeichen eines trefflichen Organisten. —

Die *Vorspiele* und *Zwischenspiele* sind viel leichter; denn man kann durch Nachahmung hierin eine ziemliche Stärke erlangen, und weil sie in den Ufern des Tacts einherziehen, so ist der Vortrag ungleich weniger Schwierigkeiten unterworfen.

Die Natur der *Vorspiele* ist kürzlich diese: sie müssen dem Stoffe des *Liedes* aufs genaueste angemessen seyn. Z. B. das Vorspiel auf das Lied: O Ewigkeit, du Donnerwort! u. s. w. mufs Schrecken und Entsetzen erregen; so wie das Vorspiel auf das Lied: O Jerusalem du Schöne u. s. w. Sehnsucht und Verlangen nach dem Himmel wecken mufs. Wer den Text eines Liedes tief fühlt, der wird nie die Unschicklichkeit begehen, dafs er auf das Lied: O Traurigkeit, o Herzeleid! u. s. w. frech präludirt; und über das Lied: Nun danket alle Gott, u. s. w. eine schwarze lethargische Brühe hingiefst.

Während der *Communion*, wo die Präludien meist lang seyn müssen, sind das *Andante*, *Adagio*, *Largo*, *Affetuoso*, *Amoroso* und das *Cantabile* sehr zu empfehlen. Nur mufs man sich hüthen vor profanen Einfällen und vor leichtsinnigen Tacten und Bewegungen, damit der Zuhörer nicht in seiner Andacht gestört werde. Aus der Kirche ist es erlaubt, ein *Allabreve* oder *Allegro* zu spielen, um gleichsam die Gemeinde von ihrer Anstrengung in etwas abzuspannen. Doch auch hier mufs man sich aus Ehrfurcht für die Religion hüthen, nicht in den

leichtsinnigen dreyachtel Tact zu verfallen, auf dafs die Gemeinde nicht versucht werde, aus der Kirche zu tanzen: hingegen gehen sechsachtel und zwölfachtel, jedoch in äufserst mäfsiger Bewegung an. Am besten ist's man wählt den Allabrevetact, der Lebhaftigkeit und Feuer mit Unschuld vereinigt.

Die *Zwischenspiele* sind schwerer und wichtiger als mancher glaubt. Sie sollen eigentlich immer die folgende Zeile des Liedes auslegen. Wer einen profanen Gedanken, zur Vorbereitung eines heiligen Gedanken wählt, säet Unkraut unter den Weitzen; und wer vor einen aufjauchzenden Gedanken ein trauriges durch Semitonien hinschleichendes Zwischenspiel setzt, der weifs nicht was er singt, und weifs nicht was er spielt. Vor einschläfernden immer wieder kommenden, affenmäfsig gelernten Zwischenspielen mufs man sich ebenfalls hüthen, weil sie die Gemeinde langweilen. Schöne Läufer durch die Applicaturen, Terzen und Sextengänge; einfache und wo möglich doppelte Triller, angenehmes Hinschleichen durch die halben Töne, nicht allzu rasches und schnelles Hinstürzen durch Septimen und Sextquinten-Accorde, und tausendfache Winkelzüge, wodurch der Zuhörer unterhalten wird, sind das untrüglichste Recept zu diesen Zwichenspielen. Vor allen geilen Auswüchsen unter dem Choral mufs man sich um so mehr hüthen, als sie wie Gift in das Herz des Zuhörers einschleichen. Ein Herrenhuther wohnte vor einigen Jahren einem Gottesdienste bey, wo ein sehr guter, aber manchmahl etwas petulanter Organist spielte: Der

Organist beging die Unvorsichtigkeit, einen profanen Satz zum Zwischenspiele zu wählen. Nach geendigtem Gottesdienste sagte der Herrenhuther zum Organisten: Sie haben mich heute geärgert, denn den Läufer zwischen dem Choral hörte ich vor zwanzig Jahren in einer Komödie. — So streng diese Forderung ist, so muſs man doch hierin der Vorschrift des Apostels Paulus folgen, welcher allen Vorstehern der Gemeinde, folglich auch den Organisten, die Lehre gibt, ihrer schwachen Brüder zu schonen. Man lese, was der berühmte Capellmeister *Reichard* in Berlin hierüber Schönes und Nachdrückliches gesagt hat.

Die Hauptstärke des wahren Orgelspielers muſs im Vortrage des *Chorals* bestehen. Dieser Vortrag ist dreyfach: Man spielt entweder den Choral der Gemeinde *simpel* vor, oder verändert ihn kunstmäſsig, oder *begleitet* damit die Gemeinde. Im ersten Falle, sind Einfalt und Schönheit aufs äuſserste zu empfehlen. Man wählt z. B. zum Vortrag der Melodie ein Flötenregister; oder, wo sie vorhanden ist, die göttliche Vox humana; spielt die Melodie ganz einfach mit äuſserstem Gefühle des herrschenden Tons. Zur Begleitung aber auf dem andern Manual, nehme man etwa Viola di gamba, und spiele das Pedal nur einfach, damit die sanfte Melodie nicht zertrümmert werde. Diese sehr schwere Art zu spielen, erfordert viel Genie und Empfindung.

Die kunstmäſsige Variation läſst sich mechanisch erlernen; man kann sie fugenartig, oder mit laufendem Basse ausführen, mit doppeltem oder einfachem Pedal,

wobey die treffende und schnelle Veränderung der Register grofse Wirkung hervorbringt. — Man mufs sich hier besonders vor Weitläufigkeit, und pedantischen Modulationen hüthen; auch die Melodie nie in einem Strudel von fremden Manieren ersäufen. Unter dem Gesange ist es ganz und gar unschicklich, den Choral zu variren. Einfachheit, Tonfülle, stark besetztes durchschneidendes Pedal, ungekünstelte Modulationen, richtige und schöne Harmonien, sind es allein, was in dieser Lage vom Künstler gefordert wird. Nur elende Schulmeister und Stümper suchen darin eine Ehre, wenn sie die Gemeinde mit allzu gekünstelten Ausweichungen verwirren.

Die *Kenntnifs der Register* ist für einen Organisten eben das, was die Farbenmischung für einen Mahler ist. Die beyden Seiten der Orgel sind des Virtuosen Balette; und je schneller, richtiger, dem allmähligen Wachsthum der Töne angemessener ein Organist die Register zu ziehen oder zu bergen weifs; je besser versteht er sein Instrument.

Das *Pedal* hat grofse Schwierigkeiten, so wohl wegen seiner ungeheuern Stärke, als wegen seiner verschiedenen Natur. Man darf selten mit dem rechten Fufse treten wie mit dem linken; denn jener gehört eigentlich in die Sphäre des obligaten Violoncells; dieser aber gränzt an die Natur des Violons, und der Bafsposaune. Man mufs sich eigene Pedalschuhe verfertigen lassen, wobey die Absätze sehr hoch seyn müssen, damit ich Terzen, und durch Sprünge sogar Quarten hervorbringen kann. Im übrigen ist die Theorie des Pedals mit dem Generalbasse eins.

Zu allen diesen grofsen Vorzügen des Organisten müssen noch unentbehrliche *physische Vollkommenheiten* hinzu kommen. Seine Faust mufs stark seyn, und ausnehmend viel Schnellkraft besitzen. Dazu werden starke Nerven erfordert, eine weitgriffige Hand, und Füfse fast mit Tänzerfertigkeit begabt. Man sieht hieraus, wie schwer ein solches Ideal zu erreichen sey, und wie hoch man einen Mann schätzen müsse, der am weitesten an diesem Mafsstabe hinaufmifst.

Vom Flügel oder dem Claviere.

Das Clavier hat unter allen Instrumenten in unsern Tagen das gröfste Glück gemacht. Im vorigen, und in der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts, fand man in ganzen Provinzen kaum einen Clavierspieler; jetzt spielt, schlägt, trommelt und dudelt alles: der Edle und Unedle, der Stümper und Kraftmann; Frau, Mann, Bube, Mädchen. Ja das Clavier ist sogar einer der wichtigsten Artikel in der modischen Erziehung geworden. Diesem allgemeinen Enthusiasmus hat auch das Instrument seine jetzigen grofsen Verbesserungen zu verdanken.

Um die Grundsätze des Claviers genau zu bestimmen, müssen die Claviere selbst vorher genau von einander unterschieden werden.

I. Der Flügel, der entweder mit Rabenkielen, oder noch besser, aber freylich weit kostbarer, mit goldenen

Blechlein die Saiten juckt und schwingt, hat bloſsen *simpeln Umriſs;* aber so deutlich marquirt, und so scharf gezeichnet, wie die Figur eines Kneller's oder Chodowiecys ohne Schattirung. — Auf diesem Instrumente muſs man zuerst reinen Vortrag lernen, oder welches eins ist, man übt die Faust in der richtigen musikalischen *Zeichnung.* Man darf nur mit der Hand wanken; so ist der Contur des Stücks auf diesem Instrumente verzerrt. Aus diesem wichtigen Grunde soll sich der Anfänger zuerst auf dem Flügel üben, eine geflügelte wohl gesetzte Faust erwerben, und sich im genauesten gemessensten Vortrage des Tonstücks zuvor befestigen, ehe er zu andern Clavierarten übergeht.

Wer auf einem *Friederizischen, Silbermannschen,* oder *Steinschen Flügel,* (denn diese sind unter allen bisher bekannten bey weitem die besten) ein Stück rund vorzutragen gelernt hat, der wird auf andern Clavieren desto leichter fortkommen. Nur muſs man nicht zu lange beym Flügel weilen; denn dieſs Instrument ist mehr zum Allegro als zum Adagio, folglich mehr zur Kunst als zum Vortrag gefühlvoller Stücke schicklich.

II. Fortepiano, dieses vortreffliche Instrument ist — Heil uns! — wieder eine Erfindung der Deutschen. *Silbermann* fühlte die Unart des Flügels, der entweder ganz und gar das *Colorit* nicht ausdrücken konnte, oder es durch Züge in allzu starken Contrasten ausdrückte, so tief, daſs er auf ein Mittel dachte, *Farben in den Flügel zu bringen.* Er und seine Nachfolger kamen also auf die groſse Erfindung, das *Forte* und *Piano* ohne Züge

weil Züge nur aufhalten, bloſs durch den Druck der Faust in der möglichsten Schnelligkeit hervor zu bringen. Wenn man das Mezzotinto noch ins Fortepiano bringen könnte; so wäre für den groſsen Flügelspieler kein Wunsch mehr übrig. Man hat seit dem dieses herrliche Instrument zu einer solchen Vollkommenheit gebracht, daſs man nicht so wohl durch das Knie, womit man die Stärke und Schwäche der Töne ohne zu grimassiren modificirt, als viel mehr durch die Schnellkraft der Finger den ganzen Zauber der Tonkunst lenken kann. Es gibt Fortepianos von 10, 12 bis 20 Zügen. Ja ein Edelmann in Mainz hat eins verfertiget, wo die Flöte, Geige, das Fagott, die Hoboe, ja sogar die Hörner und Trompeten, ins Fortepiano gezaubert wurden. Wenn das Geheimniſs des Baues von diesem groſsen Erfinder der Welt kund gethan wird; so hat man ein Instrument, das alle andern verschlingt.

Spath in Regensburg, *Frick* in Berlin, *Silbermann* in Straſsburg, *Strouth* in London, und vor allen andern *Stein* in Augsburg, machen jetzt die besten Fortepianos, die man kennt.

Die Art dieses Instrument zu behandeln, ist vom bekielten Flügel sehr verschieden. Dieser erheischt bloſs leise Berührung; das Fortepiano aber Abschnellung oder Abstreifung. Das musikalische Colorit kann hier so ziemlich, bey weitem aber noch nicht in all seinen Nüancen ausgedrückt werden.

III. Clavicord, dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süſse Instrument, wenn es von einem

Meister verfertiget ist, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die starke oder leisere Berührung der Faust, können nicht nur die musikalischen Localfarben, sondern auch die Mitteltinten, das Schwellen und Sterben der Töne, der hinschmelzende unter den Fingern verathmende Triller, das Portamento oder der Träger, mit einem Wort, alle Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist. Wer nicht gerne poltert, rast, und stürmt; wessen Herz sich oft und gern in süſsen Empfindungen ergieſst, — der geht am Flügel und Fortepiano vorüber, und wählt ein Clavicord von *Fritz*, *Spatz*, oder *Stein*. — Daher gibt es sehr viele Flügel- und Fortepianospieler; aber äuſserst wenige Clavieristen.

Die Clavicorde haben heutiges Tages fast ihren Gipfel erreicht: sie sind von fünf bis sechs Octaven, sind gebunden und ungebuuden, mit und ohne Lautenzüge; und kaum scheint für den fühlenden Spieler, diesem Instrumente noch eine Vollkommenheit mitgetheilt werden zu können.

IV. Pantalon. Ein Zwerg vom Fortepiano. Da er zu sehr blechelt, so ist das Instrument ewig unfähig, in der musikalischen Republik Ton anzugeben. Das Tractament dieses Instruments ist: leise Berührung. Da es bloſs Tangenten hat, die aus Hämmerchen oder Tocken bestehen; so muſs es mehr geschnellet, als durchgeknetet werden. Die *Vibration* läſst sich hier am vollkommensten ausdrücken: allein alle Empfindungen scheitern,

weil die Nüancen oder Mitteltinten fehlen. Das ewige Hüpfen nach Spatzenart, von einem Tone zum andern ohne Ausfüllung der Lücken; das Toben, Rasseln und Blecheln dieses Instruments, macht es für wenige Gesellschaften erträglich, und prophezeyet ihm sein nahes Ende.

V. Harmonika. Der Erfinder dieser Clavierart war *Franklin*, eine von den Säulen, worauf sich die neue amerikanische Gröſse stüzt. Deutsche haben dieses Instrument vervollkommnet. Es besteht aus gestimmten Glasscheiben, oder Glocken, alle nach der Peripherie der Töne gestimmt. Durch das Reiben mit nassen Fingern wird der Ton von seiner ersten Entstehung bis zu seiner vollen Reife — in der höchsten Delicatesse hervorgebracht. Der *gefühlvolle* Spieler ist für dies Instrument ganz geschaffen. Wenn Herzblut von den Spitzen seiner Finger träuft; wenn jede Note seines Vortrags Pulsschlag ist; wenn er Reiben, Schleifen, Kitzeln übertragen kann, dann nähere er sich diesem Instrument, und spiele.

Frick, ein Deutscher, hat es zur gröſsten Vollkommenheit gebracht. Allein im Gebiethe der Tonkunst ist es nur *provinciell*, und verdient keinen weitern Wirkungskreis. Die zerbrechlichen Glocken, die auſserordentliche Schwierigkeit der Stimmung; der hohle äuſserst melancholische, und zur tiefsten Schwermuth einladende Ton; die Schwere des Fortschritts von einer Glocke zur andern; die Unmöglichkeit nur ein mittelmäſsiges Allegro darauf herauszubringen; der ewig heulende, klagende Gräberton — machen das Instrument zu

einer schwarzen Tinte, zu einem groſsen Gemählde, wo in jeder Gruppe sich die Wehmuth über einen entschlafenen Freund beugt.

VI. Melodika. Diese groſse Erfindung Steins füllt all' die angegebenen Mängel des Claviers aus. Es hat Mitteltinten (Schwebung) Zerflieſsungen der Töne, welche durch Stahlfedern an den Tasten angebracht sind, mit einem Worte ganz die Eigenschaften, daſs es Sclavinn vom Spielen ist, ohne jemahls den Spieler zum Sclaven zu machen. Der Finger des Spielers herrscht als Zepter. Die Tangenten sind wie Brey, oder lassen sich zerkneten wie Teig. An der Claviatur dieses Instruments ist eine Stahlfeder angebracht, die der leisesten Berührung gehorcht. — Dieses Instrument würde beynahe das vollkommenste seyn, wenn es nicht ganz und gar auf Pfeifen reducirt wäre. Der höchste Vortrag besteht allein auf dem besten Vortrag des Flötenspielers, — und dann weiter nichts. — Es ist also ein Instrument, womit man nur *färben*, aber nie neue Melodien schaffen kann; — herrlicher Tusch, ohne Rücksicht auf gute Zeichnung *).

Die übrigen Abartungen von den Claviercorden und den Clavieren, z. B. das näselnde Schnarrwerk die *Portativ-Claviere*, *die Positive*, verdienen aus dem Grunde keiner Bemerkung, weil sie wahre Kenner nie geschätzt haben. Ob aber noch eine neue Clavierart möglich sey? das ist eine Frage, die ein musikalischer *Baco* auflösen muſs. Möglich ist sie. Die Bedürfnisse des spielenden Genies müssen dieſs entscheiden.

*) Der Erfinder hat selbst eine gedruckte Beschreibung davon bekannt gemacht.

Von der Applicatur, oder dem Fingersatze.

Bey der richtigen Behandlung dieses ersten Instruments kommt es vorzüglich auf die Applicatur oder den Fingersatz an. Dieser kann für das Genie eigentlich gar nicht bestimmt werden, denn dieses kann Sätze erfinden, die einen neuen Daumenansatz erfordern. Allein für die schon erfundenen durch alle Tonarten gehenden Läufer, läſst sich eine Faustsetzung oder Applicatur denken, die unerreichbar ist.

Wir wollen sie durch alle 24 Töne beysetzen 1. ist der Daumen, 2. der Zeigefinger, 3. der Mittelfinger, 4. der Ringfinger, 5. der kleine oder Ohrenfinger. Diese vorgesetzte Applicaturen sind wie man sieht, von der Natur abgeschöpft, allein noch lange nicht hinreichend für alle Bedürfnisse der Kunst. Der Künstler ist ein Gott; schafft er neue Tiraden, so muſs er auch neue Applicaturen schaffen. Daher sollten alle groſse Tonsetzer den Fingersatz, wie z. B. *Bach*, *Vogler* und andere, durch Zeichen bemerken. Die verschiedenen Winkelzüge der Tonkunst, so wie sie von groſsen Coloristen beobachtet

wurden, müssen auch vom Clavieristen in Acht genommen werden. Hier sind einige der ewigen Grundgesetze, welche den Clavierspieler leiten — und ewig leiten müssen.

1. Zögling des Claviers! *lies* richtig! — kannst du diefs, so kannst du alles.

Die Kunst zu lesen ist aber so grofs, hat so unendliche Modificationen, dafs es äufserst schwer ist, über selbige zu stammeln. Doch ich will einige Würfe wagen, und dem *ästhetischen* Vortrage des Claviers eine Sprache leihen.

2. Erst übe man sich im grammatischen Vortrage und treffe die musikalischen Pulse aufs genaueste. Man umschreibe das Gerippe des Stücks, bestimme alle Gränzlinien der Melodik aufs richtigste, und spreche mit philosophischer Kälte nach, was der Tonsetzer vorsprach. Dann übe man sich im Vortrage selber. Ist er komisch; so schneidet man ab, und leckt mit den Fingern gleichsam die Tasten.

3. Die Faust mufs immer brilliant seyn; die Finger halbrund und sanft gebogen. So bald sie sich strecken; so sind alle Nerven straff, und kein schneller Vortrag läfst sich denken. Ist aber der Vortrag tragisch, so wird nichts abgestofsen, sondern alles abgeschleift. Die Töne zerfliefsen unter den Fingern: sie beben, zittern, leben, sterben.

4. *Caloraturen* im Adagio sind Unsinn, so sehr die Mode diesen Unsinn authorisirt. Man glaubt ruhende Tasten durch Schnörkel beseelen zu wollen; aber Schnör-

kel beseelen nie, sie tödten die Bebung der Träger; der Mordent, der halbe und ganze Triller, die Fermen und die Cadenz müssen mit ausnehmender Grazie vorgetragen werden. Um die Faust brilliant zu erhalten, muſs der Daumen immer sein Zauberspiel spielen. Dieser wichtige Finger setzt in Thälern oder in niedern Tasten an, und läſst die andern Finger auf Hügeln tanzen. — In dieser Bemerkung liegt der ganze Zauber der Applicatur.

5. Um aus allen Tönen spielen zu können, muſs man sich frühzeitig im Hinaufsetzen und Hinuntersetzen üben. Zum Beyspiel: eine welsche Arie geht aus D *dur;* wie schnell ist sie in A *dur* zu verpflanzen, wenn wir uns den Baſsschlüssel denken! Daher ist die Wichtigkeit der Schlüssel so groſs, daſs der wahre Clavierist nie fehlen kann, wenn er sie immer gegenwärtig hat. Ist z. B. *C* der Grundton, und die Gemeinde zieht um einen halben Ton, so denke ich mir gar leicht die Bezifferung *Cis;* fällt aber die Gemeinde, so denke ich mir lauter *B* in der musikalischen Charakteristik. Mit einem Wort: jede Erhöhung oder Vertiefung läſst sich durch Schlüssel bestimmen. Darum hat Vogler ganz Unrecht, wenn er durch sein System so viele Schlüssel aus der Musik ausrottet, und damit allen Clavier- und Orgelspielern, den Zauberstab der Umwandlung — oder des Uebertritts in andere Töne aus den Händen windet.

6. Der Vortrag auf dem Claviere überhaupt theilt sich ein in *Solo* oder in *Begleitung.*

Vom Solospielen.

Dieſs kann eigentlich nur der wahre Virtuos, oder das musikalische Genie leisten. Alle Solis, die nicht von Eingeweihten in den Geheimnissen der Kunst gespielt werden, sind Wechselbälge der Tonkunst; und haben den Claviervortrag in übles Gerücht gebracht. Der Solospieler muſs entweder seine eignen oder fremde Phantasien vortragen. In beyden Fällen muſs Genie sein Eigenthum seyn. Will ich eine Sonate von *Bach* vortragen, so muſs ich mich so ganz in den Geist dieses groſsen Mannes versenken, daſs meine Ichheit wegschwindet, und Bachisches Idiom wird. Alle mechanischen Fertigkeiten: Ohr, geflügelte Faust, Fingersatz, Tactfestigkeit, Verständniſs des Instruments, Lesekunst, und dergleichen weggerechnet; so wage sich nur kein Solospieler auf den Schauplatz, wenn er nicht Schöpferkraft besitzt; wenn er nicht die Noten in eben so viel Feuerflocken zu verwandeln weiſs; wenn er nicht die begleitenden Stimmen um ihn, wie die Zuhörer versteinern kann, und — ach, wenn er unfähig ist, *dem Geiste zu gebiethen* in allen zehn Fingern zu brennen.

Nach dem Solospielen kommt die schwere Kunst der *Begleitung*. Viele glauben hierin schon ausstudiert zu haben, und sie sind noch in den Elementen dieser Kunst. Zum richtigen Begleiter gehört erstlich: vollkommene Kenntniſs des *Generalbasses*. Es ist freylich sicherer, wenn man die Stücke beziffert; allein auch ohne Bezifferung muſs der Accompagnist fähig seyn, ein Stück

mit Kraft und Nachdruck zu begleiten. Was den Generalbaſs betrifft, so gehört er zur mathematischen, und nicht zur ästhetischen Musik. Der groſse Bach hat hierüber eine so vortreffliche Anleitung gegeben, daſs kaum mehr ein Zusatz möglich ist. Vogler erfand ein neues System der Begleitung, es scheint mir aber, den Damen zu gefallen, allzu kurz und geschmeidig gerathen zu seyn. Nur der tiefsinnige Musiker, nicht die bloſs zum Zeitvertreib spielende Dame, ist fähig jedes Stück so zu begleiten, wie es seine Natur erheischt. Man muſs die Lehre von der gleichzeitigen und fortschreitenden Harmonik; die äuſserst schwere Lehre der Ausweichungen, des vorbereiteten uud unvorbereiteten Uebergangs von einem Ton in den andern; die Schönheit des Gesangs, und sonderlich die Discretion mit dem Sänger oder der Sängerinn immer gleichen Schritt zu halten, — lange studiert, lange geübt haben, sonst wird man ohne alle Empfindung hacken und poltern, aber nie begleiten; daher ist der Accompagnist in allen europäischen Orchestern von so groſser Wichtigkeit, daſs er den Rang unmittelbar nach dem Capellmeister hat. Ja die meisten Capellmeister übernehmen dieſs höchst wichtige Amt selber.

Violine oder Geige.

Dieſs Instrument ist eine der gröſsten Erfindungen in der Tonkunst — um so vortrefflicher, je einfacher es ist. Seine Geschichte verliert sich ins graueste Alterthum; doch wollt' ich nicht wie *Burney* behaupten,

dafs schon die Juden und Griechen Violinen gehabt hätten: denn dasjenige Instrument, welches *Luther* Geige übersetzt, ist, (wie Pfeiffer in seiner Abhandlung über die hebräische Poesie richtig erwies) keine Violine, sondern eine Leyer gewesen. Die ὕλον, Hylin der Griechen, war ebenfalls keine Geige, sondern wie man aus Abzeichnungen auf *Gemmen* und *Münzen* sieht, unstreitig ein Heptachord oder Lyra gewesen. Aber aufser Zweifel ists, dafs die Violine aus der Leyer entsprang, und höchst wahrscheinlich eine Erfindung der *Spanier* ist. Die Geschichtschreiber dieser Nation wenigstens thun unsrer heutigen Geige am ersten Erwähnung, und definiren diefs Instrument so: „Wir sind darauf gekommen, eine Lyra, Guitarre, oder wie man sie jetzt nennt, eine *Violine* mit Schafsdärmen zu beziehen, und mit einem mit Harz bestrichenen Rofsschwanz, Zaubertöne hervor zu locken.

Dieses Zeugnifs führt *Muratori* an. Ob aber auch die Spanier Erfinder von der *Stimmung* der Geige sind; daran zweifle ich aus trifftigsten Gründen. Die Spanier stimmen noch jetzt die Violine häufig, wie wir die Viol d'Amour oder Zitter stimmen, z. B.

1. *A*.
2. *Fis*.
3. *D*.
4. *A*.

Unsere heutige meisterhafte Stimmung der Violine nach Quinten, ist unstreitig eine Erfindung der Welschen, und wie Muratori und Martini behaupten, die

Erfindung eines Mönchs im Romanesischen, Schade daſs der Nahme dieses groſsen Erfinders in unverdienter Vergessenheit schlummert! diese Stimmung ist so vortrefflich, und zugleich so vollkommen, daſs keine vollkommnere mehr möglich ist. Dadurch hat man es dahin gebracht, daſs man alle Stücke, sie mögen vom weitesten Umfang seyn, mit Leichtigkeit und Schönheit heraus bringen kann. Und da die Mitteltinten, ja die feinsten Nüancen derselben, in diesem Bezirk liegen, und durch unmerkliches Gleiten auf dem Griffbrete herausgebracht werden können; so hat dadurch die Violine merkliche Vorzüge vor dem Clavicord erhalten. Die Theorie der Violine hat, wie wir bereits erwähnt haben, *Mozart* am besten bestimmt; nur ist sein Bogenstrich zu Tartinisch, und zum Presto nicht schicklich genug.

Treffliche Applicatur, eine äuſserst gelenkige Hand, leichte für jeden Vortrag angemessene Bogenlenkung, ein reiner Strich, ausdrucksvoller Harpeggio, mit einem Wort — Feuer und richtiger Geschmack, müssen bey einem wahren Violinisten anzutreffen seyn. Ein groſser Geiger ist ein groſser Mann: er kann Stürme von Leidenschaften erregen und beylegen. Der komische wie der tragische Styl liegt in seinem Gebiethe. Ohne langes Studium, und sonderlich ohne Geniusgluth — wird es alſo nie einen groſsen Geiger geben. Ein Violinist darf zwar die Composition nicht so streng studieren wie der Clavierist; allein er wird doch nie groſs in seiner Kunst werden, ohne das Studium des reinen Sa-

tzes. Der Geiger der seine Concerte und Sonaten selbst setzen kann, wird dieſs auch weit besser thun, als ein anderer, der die Kunst des reinen Satzes nicht versteht. Auch der Violinist bestätigt die groſse Wahrheit, daſs bloſse Ausübung, ohne genaues Studium der Grundsätze, nie einen groſsen Mann bilde.

Die besten Violinen in der Welt sind: die *Steinschen*, die *Cremoneser;* das neue Cremona muſs bey der Violine sorgfältig von dem alten unterschieden werden; die Wiener Geigen, die Prager, Pariser, Nürberger und Münchner.

Die Geige, dieses vortreffliche Instrument, hat sich in viele Zweige verbreitet.

Die Bratsche oder Viole.

Eine Altgeige, die der Musik groſse Dienste leistet. In neuern Zeiten ist sie mit groſser Wirkung auch zum Solospielen angewandt worden. Doch hat dieſs Instrument etwas so Trauriges, etwas so zur sanften Klage Gestimmtes, daſs man es nicht in die Länge allein anhören kann. Man setzt heutiges Tages in den meisten Opern und Kirchenstücken auch zwey Bratschen; allein der Componist bedarf groſser Behuthsamkeit, wenn er nicht dadurch in Uebellauter, in Durchkreuzung mit andern Instrumenten, und in Verletzungen der Harmonie verfallen will.

Der Umriſs der Viole ist der Natur des Instruments nach äuſserst scharf, fast wie Glaston. Jeder neue Tact muſs so ferm eingeschnitten werden, daſs er wie ein Schermesser die ganze Symphonie durchschneidet.

Es ist mithin sehr gefehlt, wenn man bloſs mechanisch oder mittelmäſsige Köpfe an die Bratsche setzt. Die Stimmung der Bratsche ist: 1. *A.*

2. *D.*

3. *G.*

4. *C.*

Die übrigen Grundsätze hat die Bratsche mit der Violine gemein.

Das Violoncell.

Ist eigentlich eine Tenorgeige, doch wird sie als Baſsinstrument auch zur Begleitung gebraucht. Dieses Instrument nimmt sich viel besser zum Sologeigen aus, als die Bratsche, weil es einen gewissen Herrscherton hat, der dem Solo mehr angemessen ist. Der Ton desselben in der Höhe ist äuſserst scharfschneidend, und unter der Faust eines Meisters reitzend und lieblich. Man kann darauf die Stimme des besten Tenoristen bis zur Täuschung nachahmen. Es ist aber sehr schwer zu spielen, weil die physische Kraft, welche zur Discantvioline erfordert wird, bey diesem Instrumente noch einmahl so stark seyn muſs. Es strengt den Arm auſserordentlich an; die Applicatur durchsägt gleichsam den Daumen der linken Faust, und der rechte Arm muſs sich wie der Flügel eines Adlers verbreiten und bewegen. Zum Violoncell wird ein langer etwas straffer Bogen erfordert. Im Solo ist der Strich meistens kurz, in der Begleitung aber, sonderlich im Recitativ lang und harpetschirend. Die Applicatur ist sehr von der der Discantvioline und Bratsche

verschieden, indem der Strich unterm Kinne und zwischen den Knieen eine merkliche Verschiedenheit veranlaſst. In den höhern Passagen bildet der Daumen gleichsam einen neuen Steg, über welchen der Ton zu den Regionen des Alts, oft selbst des Discants empor klettert. Der begleitende Violoncellist muſs den Generalbaſs gründlich verstehen, damit er vollgriffig spielen kann; und dieser Umstand macht das Violoncell weit schwerer als die Bratsche.

Der Violon.

Die eigentliche Baſsgeige von gewaltigem durchschlagenden Tone. Er hatte ehemahls 4 bis 5 Saiten, nun aber braucht er zur Begleitung nicht mehr als drey, die um so mehr hinreichend sind, als der Violon sich nie mit hohen Tönen verträgt. Der Bogen ist hier äusſerst kurz und straff, wodurch der Ton an Dicke und Schnellkraft gewinnt. Ein Violon von der gröſsten Art ist so schwer zu spielen, daſs eine Riesenfaust dazu gehört; und selbst diese Riesenfaust muſs mit Hirschleder gewaffnet seyn. Die Zwecke werden mit groſsen Stimmschlüsseln in Bewegung gesetzt. Der Strich dieses Instruments ist meisten Theils abgeschnellt, denn das Schleifen bringt nicht immer eine gute Wirkung darauf hervor.

Wer diesen Geigenriesen mit Nachdruck in einem Orchester spielen will, muſs bey vieler Theorie und Uebung ein ungemein gutes Gesicht haben; ein Miops taugt ganz und gar nicht dafür.

In neuern Zeiten haben sogar, wie wir oben in

der Geschichte der Tonkunst erwähnten, einige Virtuosen Solos auf diesem Giganten gespielt. Es versteht sich, dafs es in diesem Falle mit vier oder fünf Saiten bezogen seyn mufs. Allein der Effect war nicht grofs: man bewunderte zwar den Einfall, aber empfand nichts dabey. Diefes Instrument ist dazu geschaffen, Piedestal zu bleiben, und nie Bildsäule zu werden. Man baut das Haus nicht von oben hinunter, sondern von unten hinauf.

Viola di gamba.

Eine mittlere Geige, die man zwischen den Knieen spielt. Sie hat 6 Saiten, und ist von ausnehmender Anmuth. Die Nachtstücke lassen sich herrlich darauf vortragen; überhaupt alles was Anmuth und Zärtlichkeit athmet. Dieses Instrument erfordert viel Gefühl, und nur wenige können es so spielen, wie es seiner Natur nach behandelt werden mufs. Es leidet keine starke Begleitung, denn es begleitet sich meist selber. Eine Discantvioline, zwey Hörner und ein Fagott sind hier die beste Begleitung.

Viol d'amour.

Ehemahls auch der Psalter genannt, wird unter dem Kinn gespielet, und fast wie eine Zitter gestimmt. Man hat sie ehemahls mit messingenen Saiten bezogen; seit vielen Jahren aber bezieht man sie wieder mit Darm. Das Instrument ist äufserst unvollkommen, weil die Stimmung so unvollkommen ist. Inzwischen lassen sich zärtliche und verliebte Stücke, sonderlich die so genannten Ständchen vor den Fenstern unsrer Dulcineen,

gut damit ausdrücken. Diefs Instrument is so ausnehmend leicht, dafs ein mäfsiger Kopf es in vierzehn Tagen lernen kann.

Bariton.

Ein vortreffliches Instrument, vollkommen durch sich, und vollkommen mit der Begleitung. Es schwebt gleichsam zwischen Tenor und Bafs, klettert aber oft in die Regionen des Discants hinauf. Es ist vorne mit Darm- hinten mit messingenen Saiten bezogen. Vorne wird es mit dem Bogen gestrichen, und hinten mit dem Daumen geschnellt. Die Behandlung ist sehr schwer, weil Streichen, Schnellen und Greifen, gleichsam drey conträre Bewegungen bilden. *Liedl* hat diefs Instrument nicht nur erfunden, sondern auch bis zur höchsten Vollkommenheit gespielt.

Die Leyer

oder die *Lyra*, *Chelyn* und *Telyn* der Alten bestand aus sieben bis acht und mehreren Saiten. Sie ist noch bey den nordamerikanischen Völkern üblich, auch ist es das Leibinstrument des Hottentoten. Dieser nimmt einen Gänsekiel oder eine Fischgräte, und fährt über seine Leyer, die im Accord gestimmt ist, ohne durch Griffe die dazwischen liegenden Töne heraus zu bringen.

Da die Leyer unstreitig das älteste Instrument der Welt ist; so kann man sie auch als die Mutter aller besaiteten Instrumente betrachten. Von ihr stammt auch unter andern die

Harfe

her, die sich gleichfalls im grauesten Alterthume ver-

liert. Sie wurde von den Juden erfunden, von den Persern, Medern und Griechen nachgeahmt, und kam so in den Strudeln der Zeit bis auf uns. Die Juden brauchten sie Anfangs bloſs zum Gottesdienste. Ihre *Tempelharfen* waren sehr groſs und hatten einen so scharfen Ton, daſs zwanzig bis dreyſsig Harfenspieler die zahlreichste Gemeinde durchschlugen. Ihrer ersten Bestimmung nach war sie ganz dem Lobe und Preise Jehovahs geheiligt, wie man aus den *Psalmen* sieht, welche ganz eigen für die Harfe gesetzt sind. Die Juden hatten auch Hausharfen und Reiseharfen, die aber meisten Theils zu religiösen Gesängen gebraucht wurden. Die Reiseharfen waren so leicht und zierlich gemacht, daſs man sie allenthalben mit sich führen konnte. Daher klagt der Sänger so rührend an den Wässern zu Babel: „Da saſsen wir und weinten; unsere Harfen hiengen an den Weiden." Es ist nicht mehr bekannt, wie die Stimmung der jüdischen Harfe war. Sie muſs aber sehr vollkommen gewesen seyn, wenn man die erstaunlichen Wirkungen bedenkt, welche z. B. *Davids* Harfenspiel zugeschrieben werden. Heutiges Tages wird die Harfe zwar durch ganz Europa gespielt; nie aber in Kirchen, und nur höchst selten in Privatconcerten gebraucht. Die Orgel und der Flügel haben sie aus diesen Versammlungen verdrängt. Wer also zur Harfe spielen will, thut es für sich, oder läſst sich mit einer Violine begleiten. Man hat in unsern Tagen sehr schöne *Pedalharfen* erfunden, wodurch man die Semitonien in der gröſsten Geschwindigkeit hervor bringen kann.

Die Natur der Harfe hat viel Feyerliches, Andächtiges, Geisterhebendes; nur mufs man dahin sehen, das beständige *Pizzicato* so unmerklich zu machen, dafs es nie in Katzengekrall ausartet, sondern vielmehr unter den Fingern den so genannten *Angriff* bekömmt. In Nürnberg ist eine herrliche Unterweisung für die Harfe herausgekommen, nach welcher man dieses Instrument fast ganz allein erlernen kann.

Die Laute,

scheint ganz éine Erfindung der Spanier zu seyn. Wenigstens ist es gewifs, dafs die alten deutschen Ritter in den Kriegen mit den Mohren, die Laute zuerst zu uns gebracht haben. Durch Jahrhunderte war sie ein Lieblingsinstrument der Grofsen, der Kaiser, Könige, Fürsten und Herren. Auch die ersten Damen suchten eine Ehre darin. In den altdeutschen Ritterromanen, wo das Costum so herzlich und treu beobachtet ist, findet man häufige Spuren von diesem Enthusiasmus für die Laute. Alle Gesänge der Freude und der Liebe wurden damit begleitet. Wie aber auch dieses Instrument, nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, zu den Pfarrerstöchtern, Nähermädchen und Schulmeistern herab sank; so legte sich diese Exstase für die Laute bey den Grofsen. Die Natur dieses Instruments ist: schwermüthige Liebe; stille Seufzer in schweigender Nacht ausgehaucht; Ausbruch des klagenden Herzgefühls bis zu Thränen. Es ist mithin ganz für gefühlvolle Seelen gemacht. Die Laute ist sehr schwer zu spielen, so wohl wegen der besondern Stimmung, als

wegen den kritischen Applicaturen. Die Deutschen haben es in den Grundsätzen, so wie in der Ausübung dieses Instruments am weitesten gebracht.

Weisse, der Vater des berühmten Dichters, war einer der ersten Lautenisten in Europa. Er gab auch eine Anweisung für die Laute heraus, die vollkommen hinreichend ist, sie von Grund aus zu studieren. Heutiges Tages sind die guten Lautenspieler äuſserst selten. Man findet sie nur noch in Reichsstädten, in Klöstern, sonderlich bey den Nonnen, und an kleinen Höfen. Der Flügel und die Geige haben dieses herrliche Instrument so beeinträchtigt. Man hat den Lautenzug im Fortepiano angebracht, und glaubt daher sie selbst nicht mehr nöthig zu haben. Allein der Lautenzug auf dem Flügel hat bey weitem noch nicht die Delicatesse der Laute selbst. Die Tonkunst würde also eine sehr rührende Eigenheit verlieren, wenn die Laute ganz und gar verdrängt werden sollte.

Die Mandoline und Zither, oder Guitarre,

ist seit Jahrhunderten das Lieblingsinstrument der Spanier. Es gibt wenig Menschen unter ihnen, die nicht schlecht oder gut darauf spielen könnten. Sie bringen damit ihre Ständchen vor den Fenstern ihrer Geliebten; ja auch auf Spaziergängen nimmt der Spanier seine vertrauliche Zither mit. Ihre Improvisatoren, oder Stegreif-Poeten, begleiten alle ihre Einfälle mit diesem Instrumente, das sie mit Fingern oder Fischbein spielen. Ob nun gleich die Spanier dieses Instrument erfunden

haben, so verbesserten es doch die Deutschen unter dem Nahmen Mandoline.

Die Stimmung ist:

1. *C.*
2. *A.*
3. *F.*
4. *C.*
5. *B.*
6. *A.*
7. *G.*
8. *F.*

Die letztern Saiten sind mit Silber übersponnen. Durch diese wichtige Verbesserung haben es die Deutschen dahin gebracht, dafs man nun auch obligate, und ziemlich schwere Stücke darauf spielen kann. Man hat auch Zithern gemacht, wo die erste Saite eine Darmsaite ist; wodurch der Vortrag der höhern Passagen ungemein erleichtert wird. Die auffallende Unvollkommenheit des Instruments, da es nur in vier, höchstens fünf Tönen gespielt werden kann, hat die Zahl seiner Liebhaber sehr vermindert. Kaum findet man noch da und dort einen reisenden Musiker, besonders Prager Studenten, oder auch Sonderlinge in Reichsstädten, die diefs veraltete Instrument hervorsuchen, und es oft bis zur Meisterschaft treiben. Es ist aber auch so leicht, dafs jeder Mensch von mittelmäfsigen Fähigkeiten Avtodidactos darauf werden kann. Wer sich anderer wichtigern Geschäfte halber mit der Musik nicht lange abgeben kann, und doch manchmahl gerne einen Choral,

oder ein Volkslied begleiten möchte; dem empfehlen wir diefs Instrument vor allen andern.

Von blasenden Instrumenten.

Auf die Instrumente, die der allgewaltige Strich oder Griff des Menschen lenkt, folgen diejenigen, die sein Hauch beseelt. Und diese scheinen mir älter zu seyn als die erstern, weil der Mensch überhaupt leichter auf das Pfeifen kommt, als auf das Streichen.

Man weifs aus der Geschichte, dafs es die Alten im Pfeifen mit gespizten Lippen und halber Zunge auf einem oder zwey Fingern, oder auch auf einem Nufsblatt sehr weit gebracht, und dafs diefs Anlafs zur Erfindung aller blasenden Instrumente gegeben hat.

Das erste Instrument der Art, war nach dem Zeugnifs aller Nationen, das *Kuhhorn;* und dieser simple Einfall irgend eines Viehhirten in der Welt, hat alle jene blasenden Instrumente hervorgebracht, womit wir noch heutiges Tages bezaubert werden. Durch ganz natürliche Zusammensetzungen kam man auf die *Syrinx,* oder die siebenröhrige mit Wachs verklebte Pfeife, wovon die alten Poeten, sonderlich die Eklogen- und Idyllendichter, überall mit Begeisterung sprechen. Unsere Schäfer auf der *Alp* und dem *Aalbuche*, haben diese eigentliche Hirtenflöte, die sich durch ihr Alter so ehrwürdig macht, noch heute. Die Schallmey, die Markpfeife, das Flagiolettchen, sind ganz und gar keine *Urpfeifen,* weil viele Kenntnisse dazu erfordert werden, die Löcher so

zu bohren, daſs sie bestimmte Töne hervor bringen können. Hingegen ist die Rohrpfeife, auf der noch jetzt die schwäbischen Schäfer blasen, welche seitwärts mit den Lippen angehaucht, und unten mit dem Zeigefinger der rechten Hand ventilirt wird, gewiſs ein Instrument, was älter als selbst der Syrinx ist. Man findet in den grauesten Schriften Spuren davon.

Die Trompete.

Dieſs ganz und gar kriegerische Instrument, scheint bey allen alten Völkern schon da gewesen zu seyn, nur in etwas verschiedener Form. Die Juden hatten krumme und gerade Trompeten, wovon eine so scharf tönend gewesen seyn soll, daſs ein einziger Trompeter damit ein Heer von 20000 Mann zum Streit auffordern konnte. Die Perser und Meder hatten bloſs krumme Trompeten; die Griechen aber gerade, unter dem Nahmen Salpinx. Die Römer lernten die Trompete von den Karthagern kennen, und führten sie so dann auf immer bey ihren Heeren ein. Die Deutschen, welche das Metall etwas später bearbeiten lernten, behalfen sich mit aus Baumrinde geflochtenen und aus Stein mühsam gebildeten Trompeten, wovon man noch viele in den Kunstkammern aufweist; und damit brachten sie jenen gewaltigen Schall hervor, der unsern Vätern so oft das Herz hob, und ihren Feinden so schrecklich war.

Der Charakter der Trompete ist, wie jedermann weiſs, wegen ihres schmetternden herzerschütternden Tons, ganz heroisch; schlachteinladend, und aufjauchzend. Ihr Umfang geht vom tiefen Tenor *G* bis in das

äufserste Discant *H;* die Mitteltöne scheinen ihr nicht zu passen, ob man gleich durch die Krümmung der Trompete, wodurch der Künstler in den Becher greifen kann, diese Mitteltöne heraus zu locken sucht. Wenn diefs Instrument nicht in seiner Natur bleibt, wenn man es durch Virtuosenkünste aus seinen Ufern zwingt; so hört auch sein Hauptcharakter auf. Die Trompete kann mithin vom Componisten, nur bey grofsen, festlichen und majestätischen Anlässen gebraucht werden. Doch haben grofse Künstler gezeigt, dafs man die sortinirte Trompete auch zum Ausdruck des tiefsten Schmerzes und des Winselns gebrauchen könne.

Der Ansatz für die Trompete ist äufserst schwer, und scheint beynahe stählerne Lungenflügel zu erfordern. Die Zunge mit all ihren Vibrationen einfach, zweyfach, dreyfach, vierfach mufs vorzüglich in das Instrument wirken. Man hat in neuern Zeiten die Trompete nicht nur zu heroischen und festlichen Aufzügen gebraucht, sondern sie sogar auch zum Solo angewandt. Wir besitzen jetzt Trompeten-Concerte, welche die Vorwelt für Zaubereyen halten würde. Ein Dresdner Trompeter kam sogar auf den Einfall, Trompeten mit Klappern zu erfinden; aber der Trompetenton verschwand fast gänzlich, und man hörte nur hier und da noch Zwitterlaute von Trompeten- und Hoboetönen gezeugt. Mit Recht hat man also diese Erfindung verworfen; denn Wechselbälge kommen nirgends weniger fort, als in der Musik.

Die Aufzüge mit Trompeten kann man zwey- drey-

vier- und mehrstimmig machen, und wunderbar ist's, daſs der zweyte hier immer mehr figurirt, als der erste: vielleicht ist in Prim der Ton zu gespitzt, im zweyten aber ist Weite und Umfang für Ton und Zunge. Die musikalische Welt hat noch wenig gedruckte Vorschriften für die Trompete, vielleicht weil nur der Trompeter für sein Instrument setzen kann. In neuern Zeiten hat man dieſs wichtige Instrument auch sogar den Herolden des Kriegs und Friedens an den Mund gesetzt. Ein Trompeter ist heut zu Tage beynahe ein heiliger Mann, der vor den Thoren der gröſsten Festung so wie vor den Schlünden der fürchterlichsten Batterien verschont wird. Auch in den Kirchen braucht man jetzt die Trompete und zwar nach allgemeiner Erfahrung, mit der gröſsten Wirkung. Doch ist sie nur an Festtagen ganz anwendbar.

Das Horn.

Dieſs himmlische Instrument, welches wir Deutsche gewöhnlich das Waldhorn zu nennen pflegen, hat ausnehmende Metamorphosen erlitten, bis es auf den heutigen Fuſs kam. Erst war es in ungeheure Länge ausgedehnt, wie man es noch jetzt in Ruſsland beybehalten hat. Die Unbequemlichkeit aber, ein solches Instrument zu tragen, hat die Menschen auf den Gedanken gebracht, selbiges immer mehr zu krümmen, und ihm endlich die heutige Schneckenform zu geben.

Das Horn hat groſse Eigenschaften: das eigentliche Groſse oder Pathos, drückt es zwar nie aus; aber sanfte, süſse, den Nachhall weckende, zärtlichklagen-

de und die Lücken der Saiteninstrumente ganz ausfüllende Töne, liegen im Umfange des Horns. Die Deutschen haben auch dieses Instrument zur höchsten Vollkommenheit gebracht; sie haben ihm Klappen gegeben; haben die Mitteltöne durch den Griff in Becher erfunden; ja sie machten sogar Maschinenhörner, wo man bloſs durch Einsätze, in allen Tönen der Musik auf der Stelle begleiten kann. Auch hat es nie unter einem Volke stärkere Waldhornisten gegeben, als unter den Deutschen. Unsere edle Nation brauchte dieſs Instrument sehr frühe zur Jagd; daher es auch den Nahmen Waldhorn bekam. Schon zu den heidnischen Zeiten kommt in den Schriften der Nahme *Jagdhorn* so oft vor, daſs man nicht zweifeln darf, die Deutschen haben das Horn schon vor Carl des Groſsen Zeiten gekannt. Man findet sogar in den sächsischen Annalen, Abbildungen von den Waldhörnern der Altdeutschen, die mit unsern heutigen ganz übereinkommen. Ja die alten Deutschen verfertigten Waldhörner aus Stein, und zwar mit solcher Kunst und solchem Verständniſs des Tons, daſs es schwer halten würde, selbige noch heut zu Tage nachzuahmen.

Der Umfang des Waldhorns ist viel weiter als der Umfang der Trompete. Weil es nicht so schmettert und rast, so fallen die Mitteltöne *B, A, F, D,* nebst den untern Abstufungen, nicht so grell aus, wie bey der Trompete: daher sind diese Töne, die eigentlich gar nicht im Umfange des Waldhorns liegen, so unaussprechlich süſs, und eindringend für das Herz des fühl-

baren Hörers. Das Waldhorn ist eigentlich nicht so gar schwer zu blasen, und es gehört weit weniger Lungenkraft dazu, als zur Trompete. Allein mich dünkt der wahre Waldhornist mufs weit mehr Genie besitzen, als der Trompeter.

Der Ton dieses Instruments, sein Umfang und die Lieblichkeit, wodurch besonders das Waldhorn alle *Lücken* der Musik ausfüllt, haben es mit Recht durch ganz Europa empfohlen. Das Waldhorn menschlich gedacht, ist ein guter ehrlicher Mann, der sich eben nicht als Genie, sondern als empfindsame Seele, fast allen Gesellschaften empfiehlt. Was das Bewunderswürdigste ist, so bringt eben diefs Instrument, vorzugsweise vor allen andern, die gröfste Wirkung auf die Thierwelt hervor. Ein Wald voll Thiere stuzt und horcht, wenn das volltönende Horn angeblasen wird. Die Hirsche legen sich an den Quell und lauschen; die Frösche selber schlüpfen an die Luft; und die Schweinmutter legt sich dabey in süfsen Schlaf, und läfst sich von ihren Ferkeln unter dreyachtels Tact die Zitzen aussaugen. Die Jagdmelodien, die durch ganz Europa erfunden worden, haben daher die unaussprechliche Wirkung, dafs sie nicht nur jedem Menschengefühle zur Jagdzeit, sondern sogar auch den Thiernaturen in allen Scenen der Jagd angemessen sind. Wie grofs ist die Seele des Menschen! Ein Hornstofs befehligt die Hunde, dafs sie in den schaurigen Forst stürzen; dem Zahn des Ebers, dem bohrenden Geweih des Hirsches, und der List des Fuchses trotzen. Aber eben diefs allgebiethende Horn, in sanf-

tern Tönen vom Waldhügel herabschallend, macht auch, daſs sich der Hirsch an Moosquell lagert, und mit hoch aufgerichtetem Geweih die Töne gleichsam zu verschlingen scheint.

Das Horn ist also ein Instrument von erster Bedeutung, weil ihm Menschen und Thiere horchen. Der Grund davon ist seine Volltönigkeit und Mittelschwebung, wodurch es sich den meisten Geschöpfen annähert. Nur was heult, kann das Horn nicht ertragen, weil dieſs wehklagende Instrument das Heulen zu erregen pflegt.

Die Theorie des Horns ist heut zu Tage von den ersten Meistern ins Licht gesetzt worden. Man hat sogar ein treffliches Buch über das *Waldhorn*, welches 1764 in Dresden mit den herrlichsten Probestücken herauskam.

Trefflicher Ansatz, geflügeltes Zungenspiel, richtige Intonation, lange anhaltender Athem, und süſsmelancholisches Gefühl müssen den Waldhornisten bilden.

Der Jagdhornist lärmt und weckt Jäger und Wild auf. Sein Styl ist abgestoſsen, und immer im ungleichen Tacte hüpfend. Der Hornist im Tempel weint, zieht die Noten aus voller Seele, und beselt durch seinen Hauch gleichsam die ganze Instrumentenbegleitung. Im Concert- und Opernsaale ist der Waldhornist zu unzähligen Ausdrücken zu gebrauchen. Er wirkt in der Ferne, wie in der Nähe. Lieblichkeit, und wenn man so sagen darf, freundschaftliche Traulichkeit, ist der Grundton dieses herrlichen Instruments. Zum Eccho ist

nichts fähiger und geschickter als das Horn. Einem Componisten ist mithin das Studium dieses Instruments im hohen Grade zu empfehlen. *Agrikola*, *Jomelli*, und sonderlich *Gluk* gebrauchen es mit durchdringender Kraft und Wirkung.

Die Posaune.

Dieses Instrument ist ganz kirchlich, und verbreitet sich in drey Zweige, in die *Alt- Tenor-* und *Baſsposaune*. Es ist eigentlich eine Trompete, nur mit dem Unterschiede, daſs durch hin- und herschieben alle fehlenden Töne hervor gebracht werden können. Das Instrument ist uralt, und wie es scheint, eine Erfindung der Juden: denn schon im alten Testamente kommen Bemerkungen vor von Tonveränderungen auf blasenden Instrumenten; und diese lassen sich auſser der Posaune nicht denken. Jedes blasende Instrument hat nicht mehr und nicht weniger Töne, als das Kuhhorn. Was über den vollen Accord geht, ist auſser dem Bezirke seines Wirkungskreises. Die Gebrechen der Natur müssen also durch Erfindungen der Kunst ersetzt werden. Dieſs geschah bey der Posaune, wo durch das Ein- und Ausziehen alle möglichen Töne hervorgebracht werden können. Der rechte Arm befiehlt durch Schieben dem Hauche, und lenkt so den ganzen Harmoniesturm der Posaune. Dieſs Instrument ist durch Jahrtausende nie profanirt worden, sondern immer gleichsam als ein Erbtheil dem Tempel Gottes geblieben. Man hing die heilige Posaune am Pfosten des Tempels auf, lieſs sie nur an Festtagen tönen, oder geboth ihr, den Flug des Kirchenge-

sangs zu tragen. Aber in unsern Tagen hat man sie zum Operndienste entweiht; und die Posaune ist nicht mehr ein Eigenthum des Gottesdienstes. — Man gebraucht sie nun auch mit groſsem Effect bey den Chören groſser Opern.

Der Ton der Posaune ist durchschneidend, und weit dicker als Trompetenton; liegende Noten können auf keinem Instrumente der Welt so ausgedrückt werden, wie auf diesem.

Man hat jetzt nicht nur Kirchengesänge für die Posaune gesetzt, sondern auch Concerte, Sonaten, Solis; und dieſs immer mit bewundernswerther Wirkung. Die Katholiken in Deutschland allein begünstigen indeſs dieſs Instrument noch, und wenn nicht in Wien Rath geschafft wird *); so müssen wir fürchten, solches allmählig ganz zu verlieren. —

Die Theorie der Posaune ist schon vor dreysig Jahren von Haider zu Dresden, in ein so helles Licht gesetzt worden, daſs man kaum noch etliche Grundsätze hinzusetzen kann. Da sie heutiges Tages so gewaltig verabsäumt wird, und man nur armseligen Zinkenisten die Ausübung überläſst; so sollten unsere Musiklenker vorzüglichen Bedacht darauf nehmen, dieſs göttlich autorisirte Instrument wieder zu wecken; Genies für sie zu beflügeln, und dadurch der Posaune den Donnerton wiederzugeben, den sie zu Salomos Zeiten hatte. In-

*) Auch hier hat *Mozart* Rath geschafft, und man findet seit ihm in den meisten neuern Opern Posaunen angebracht.

zwischen gibt es doch noch jetzt sonderlich in Sachsen und Böhmen treffliche Posaunisten.

Ausgemacht aber ist es, *daſs der Posaunenton ganz für die Religion und nie fürs Profane gestimmt ist.*

Der Zinke.

Ein äuſserst schneidendes, und wie ein Schwert die zahlreichsten Gemeinden durchdringendes Instrument. Es ist aber so schwer für die Brust zu blasen, weil der Hauch nur durch eine ganz kleine Oeffnung hinein gebracht wird, daſs sich schon mehr als ein Zinkenist, Schwindsucht und Tod damit zugezogen hat. Schwerlich gibt es ein die Gesundheit so angreifendes Instrument wie dieses. Das mag wohl Ursache seyn, warum sich so wenige Menschen bis zur Meisterschaft darauf legen.

Der Zinke ist ein aus Elfenbein, oder aus hartem Holz verfertigtes Instrument. Es hat sechs Löcher und keine Klappe, auch ist es der Bequemlichkeit wegen gekrümmt. Seine Scale ist folgende:

D. e. f. g. a. b. h. c. D. e. f. g.
a. h. c. d.

Meister treiben es noch höher; auch hat es alle in dieser Scale liegende Halltöne.

Die Applicatur ist sehr schwer, und geht ganz von der Flöte und von der Hoboe ab. Mit einem Wort, es gibt kein blasendes Instrument, was an Schwierigkeit des Ansatzes sowohl, als der Applicatur dem Zinken gleichkäme.

Die Entstehung desselben haben wir auſser Zweifel den Juden zu danken. Man findet in groſsen Kunstca-

binetten noch viele jüdische Zinken, welche die rohe Ausarbeitung weggerechnet, den unsrigen völlig ähnlich sind.

Auch die Griechen scheinen mit dem Zinken bekannt gewesen zu seyn, wie man aus einer glaubwürdigen Abzeichnung des Paters Martini ersieht. — Von jeher hat man den Zinken bloſs, oder doch meisten Theils zum Gottesdienste gebraucht. Man hat ihn mit Posaunen, Hörnern, und der Orgel begleitet, wodurch die gröſste Gemeinde im Ton erhalten werden kann. *Gluk* hat ihn nun auch in den Chören der Oper anzuwenden gesucht, und zwar mit groſsem Erfolg. — Die *Zinkenisten* muſs man heutiges Tages nur noch in Deutschland aufsuchen; denn nur hier gibt es noch Lungenflügel, welche dieſs schwere Instrument auszuhalten vermögen. *Sie sind sogar unter uns eine Zunft geworden*, und ihr Amt ist: so wohl den Choralgesang in der Kirche zu begleiten, als auf den Thürmen, durch Abblasung geistlicher Lieder und kurzer Sonaten, die Andacht eines Orts zu wecken. Unter so vielen Zinkenisten findet man freylich einige, die es verdienten aus dem Staube gezogen zu werden. In Rothenburg an der Tauber gab es beynahe ein halbes Säculum hindurch Zinkenisten, worunter sonderlich die Gebrüder *Zahn* waren, welche durch ganz Deutschland als die ersten Meister in Zinken berühmt wurden. Manche treffliche Zinkenisten haben sich in dieser Schule gebildet. Ein Nachkömmling von diesen Zahns wurde wegen seiner Stärke im Zinken nach Ruſsland berufen, wo er sich am Hofe des unglückli-

chen *Peters III.* einen solchen Reichthum erwarb, daſs er jetzt auf einem Landgute das gemächlichste Leben führt.

Da unsere groſse Nation leider immer schwächlicher zu werden beginnt; so sehe ich eben keine günstigen Aussichten für dieſs schwere und herrliche Instrument vor mir.

Hoboe.

Dieſs Instrument ist eine ganz neue Erfindung, etwa achtzig, höchstens hundert Jahre alt. Die Franzosen brauchten es zuerst obwohl in einer sehr unvollkommenen Gestalt, bey ihren Regimentern; begleiteten es mit Horn oder Trompete, und erweckten dadurch die Aufmerksamkeit von ganz Europa. Kaiser Peter der Groſse brachte die Hoboe mit vielen französischen und deutschen Hoboisten nach Ruſsland, und führte sie bey allen regulären Regimentern ein.

Der berühmte Künstler *Tenner* in Nürnberg verbesserte das Instrument; indem er Klappen anbrachte, wodurch noch mehrere Töne darauf hervorgebracht werden konnten. Seit dem ist es zu allen Arten von Musik gebraucht worden, und treffliche Genies haben es zu einer solchen Höhe und Delicatesse gebracht, daſs es nun ein Liebling der musikalischen Welt geworden ist.

Sein Umfang geht vom Alt *D*, auch vom *C* aus, bis ins obere *C*. Die neuesten Meister haben noch das drey gestrichene *D*, *E*, und *F* hinzugethan. Der Ton der reinen Hoboe nähert sich in der Höhe sehr der Menschenstimme; in der Tiefe aber hat sie noch viel Gänsemäſsi-

ges; daher man ihr durch Sortinen den Gänseton zu nehmen gesucht hat. Am besten aber ist es, wenn der Meister seinen Hauch so in der Gewalt hat, dafs er den tiefen Tönen dadurch ihre Unannehmlichkeit abringt. Die Deutschen haben in der Hoboe, wie überhaupt in allen blasenden Instrumenten, jetzt die gröfsten Meister. Auch die Welschen und Franzosen haben die Hoboe ungemein studiert, wodurch es nothwendig in einer Kürze zu der erwähnten Vollkommenheit empor steigen mufste.

Zu diesem Instrumente wird viel Gefühl, und besonders die feinste Lenkung des Hauchs erfordert. Wer nicht etliche Tacte hindurch Meister von seinem Athem ist, wer den geringsten Schaden an seiner Brust leidet; der wage sich ja nicht an die Hoboe.

Clarinett.

Ist eigentlich eine *Alt-Hoboe.* Dieses Instrument ist noch viel jünger, als die Hoboe selbst; erst seit vierzig Jahren kennt man es in Deutschland. Der Charakter desselben ist: in Liebe zerflossenes Gefühl, — so ganz der Ton des empfindsamen Herzens. Wer das Clarinett wie *Beinecke* spielt, scheint an das ganze menschliche Geschlecht eine Liebeserklärung zu thun. Der Umfang des Instruments ist eben nicht grofs; was aber in seinem Gebiethe liegt, drückt es mit unbeschreiblicher Anmuth aus. Der Ton ist so süfs, so hinschmachtend; und wer die Mitteltinten darauf auszudrücken vermag, darf seines Siegs über die Herzen gewifs seyn.

Dieses Instrument wird heut zu Tage immer voll-

kommener. *Zu* Nürnberg, München, Berlin und Wien werden die besten Clarinette in Europa verfertigt. Je härter das Holz ist, desto stärker der Ton. Wer Ohr für die Tonkunst hat, und ein gefühlvolles Herz, der kann diefs Instrument leicht lernen. Im Satze hat es mit dem Umfange des Waldhorns viel Aehnliches.

Das englische Horn.

Eine ganz neue Erfindung der Engländer, desto wichtiger, weil es das einzige Instrument ist, welches die Britten erfanden. Sicher sind sie durch die Hoboe auf diefs Instrument verfallen. Es hat eine grofse weite Krümmung, sechs Löcher, und verschiedene Klappen. Die *Form* hat ihm den Nahmen Horn gegeben, der mir aber sehr unschicklich vorkommt, weil man nach dem Idiom unserer Sprache nichts Horn zu nennen pflegt, als was aus Horn gemacht ist.

Der Ton dieses Instruments liegt im Gebiethe des Alts und des Tenors, und berühret oft die Grenze des Baritons. Zum Ausdruck der Schwermuth und tiefen Melancholie, schickt sich das englische Horn trefflich; man hört es ihm gleichsam an, dafs es eine brittische Erfindung ist. Bey einem solchen Horn, von der Harmonika begleitet, läfst sichs bequem erschiefsen — sagt Burney.

Die Behandlung dieses Intruments ist sehr schwer, weil die vielen Klappen Schwierigkeiten in der Applicatur verursachen. Man bedient sich desselben erst seit kurzem und zwar mit wichtigem Erfolge bey den Opern und Kirchenmusiken. Wenn der Tonsetzer das engli-

sche Horn seinem Zwecke gemäſs eintreten läſst, und wenn er ihm nie eine fremde Sprache leiht; so kann er mächtige Wirkungen damit hervorbringen. Der Umfang des Instruments ist jetzt noch nicht so groſs, es läſst sich aber hoffen, daſs ihn erfinderische Köpfe in kurzem ausdenken werden.

Die Flöte.

Dieses Instrument theilt sich in mehrere Aeste: in die gerade Flöte, und in die Querflöte; in die gröſsere, und in die kleinere, worunter alle Arten derselben begriffen sind, als: die Markpfeife, klein und schreyend; die Hirtenpfeife etwas gröſser und ländlich.

Die Flaute doulce.

Eine Flöte ungefähr eine Elle lang, von hartem Holz gemacht. Sie hat sechs Oeffnungen und den französischen Baſsschlüssel. Der Ton ist äuſserst leise und melancholisch. Ihr Umfang enthält kaum zwey Octaven. Diese Flöte leidet nur eine sehr matte Begleitung, und sie kann ihrer Natur wegen nur bey Trauermusiken, bey Ständchen oder Nachtmusiken gebraucht werden. Der allzu leise Ton, und der geringe Umfang des Instruments, hat es heut zu Tage beynahe aus der Mode gebracht: man hört es weder in der Kirche, noch bey Concerten mehr. Ehemahls, ehe die Querflöte aufkam, wurde es besonders in Deutschland ungemein getrieben; man blies damit zwey dergleichen Flöten, und begleitete sie mit einem Flötenbasse, einem Instrument, das fast einem Fagott ähnlich sieht, und oben durch eine messinge Röhre angehaucht wird. Ein

solches Trio klang nicht übel, nur war es zu einschläfernd, und schien dem deutschen Geiste nicht recht anzupassen.

Das kleine Flagiolet

ist ein ganz kleines Flötchen, womit man den Vogelsang nachahmt, und die Vögel selbst abrichtet. Das gröſsere braucht man an schicklichen Orten, z. B. in Opern, wo diese Flöten ungemein gut lauten.

Die Querflöte.

Eine äuſserst wichtige Erfindung der neuern Zeiten, wenn man nicht mit einigen behaupten will, Apollo und Marsias hätten ihren Streit auf dieser Flöte geführt. Aus einigen Anzeichen scheint es auch wirklich, daſs die Griechen eine Art Querflöten gekannt haben. Der verzerrte Mund, welchen dieſs Instrument hervorbringt, und den die Griechen so oft ahndeten, läſst sich bey den geraden Flöten nicht so denken, wie bey der Querflöte. Allein wenn sie auch gleich eine solche Flöte gehabt haben sollten; so ist sie doch von der unsrigen weit verschieden gewesen. Sie wuſsten nichts von Semitonien, von Seitenklappen; und der Umfang ihrer Flöte hatte nach dem Zeugniſs *Plutarchs* etwa sieben bis acht Töne, dahingegen die unsrigen zwanzig und mehrere zählen. Unsere Querflöte ist sicher eine deutsche Erfindung. Zu Anfang dieses Jahrhunderts hat ein Meister in Nürnberg zuerst ein solches Instrument geliefert. Seine zwey Söhne, die helle musikalische Köpfe waren, legten sich darauf, reisten

mit ganzen Kisten solcher Instrumente in Europa herum, und brachten einen Gewinn von Tausenden zurück *).

Diese Gebrüder hiefsen *Tenner*, und ihre Flöten sind in aller Welt berühmt. Sie drangen bis nach Constantinopel und Ispahan, ja sogar durch die Missionärs bis nach China, ob sich gleich die Chineser für Erfinder dieses Instruments ausgaben. Jetzt werden auch in Frankreich, Italien, England und in vielen deutschen Städten, vortreffliche Querflöten gemacht, meisten Theils aus Holz und Elfenbein; denn die man aus Porzellan und Silber versuchte, wollten den Künstlern nicht behagen.

Der Ton dieser Flöte ist dick, voll und rein, voll Zärtlichkeit und Anmuth. Ländliche unverdorbene Natur, arkadisches Schäfergefühl, mit einem Wort, *die* musikalische Ekloge und Idylle gehören für die Flöte. Der Umfang dieses Instruments geht vom tiefen Discant *D*, wozu einige noch das tiefe *C* fügen, bis ins drey gestrichene *A*. In diesem Umfange liegen alle Semitonien, und die tiefen, mittlern und höhern Töne können gleich rein hervor gebracht werden. Mittelst der Seitenklappen, welche Tacet erfand, trägt man nun auch die in einer kritischen Lage schwebenden Töne, z. B. *B*, *F*, und andere, mit der äufsersten Reinigkeit vor. Die gröfsten Fürsten, wie Friedrich der Grofse, und der Churfürst Carl Theodor von Pfalzbayern, haben

*) Ihr Gewinn war so grofs, dafs sie sich Rittergüter davon kauften, und noch Tausende übrig hatten.

diefs Instrument zu ihrem Lieblinge gewählt, und die trefflichsten Flötenspieler an ihren Höfen unterhalten. Die Applicatur des Instruments hat Quanz ins volle Licht gesetzt, und ein Meisterwerk darüber geschrieben.

Die Flöte ist jetzt in allen Arten der Tonkunst unentbehrlich geworden. Man braucht sie in der Kirche, bey Singspielen, Concerten und Tänzen; zum Solo und zur Begleitung, und diefs stets mit herrlichem Erfolg. Der reine und glasartigtönende Ansatz dieses Instruments ist schwerer als man glaubt. Es gehöret eine ungemein gesunde Brust dazu, weil es anhaltenden, stäten, und immer fluthenden Athem erfordert. Die untern Töne müssen brausen; die obern lieblich dahin schweben. Das Portamento, Mezzotinto und andere musikalische Verzierungen können meisterhaft auf der Flöte ausgedrückt werden. Da man sie leichter als ein anderes Instrument überall mit sich herumführen kann, so ist dadurch heutiges Tages die zahllose Menge von Dilettanten auf der Flöte entstanden. Allein ich behaupte, dafs die obengedachten Schwierigkeiten des Ansatzes diesen Enthusiasmus bald abkühlen und einem andern Instrumente Raum machen werden.

Die Querpfeife.

Die nun ganz militärisch geworden, verdient wegen ihrer Unvollkommenheit kaum hier angeführt zu werden. Diese schreyende, lärmende Pfeife ist ganz für den Soldaten und seine Janitscharenmusik geschaffen. Sie durchschneidet die brausende Trommel glücklich, aber nur in den höhern Tönen; in den tiefern wird sie vom

Wirbel verschlungen. Auch sind die tiefen Töne der Querpfeife so unrein, dafs sie kaum auszustehen sind. Ein guter Querpfeifer bleibt also immer in der Höhe, um die kränklichen Töne der Tiefe zu vermeiden.

Die Schallmey.

Ein Clarinett im kleinen, und höchst wahrscheinlich die Mutter unsrer heutigen sanften Hoboe. Diefs Instrument kannten ehemahls nur die Schäfer; aber seine treffliche Wirkung machte es bald so beliebt, dafs es in die ersten Gesellschaften eingeführt wurde. Der Ton desselben hat so viel Interessantes, Eigenthümliches, unendlich Angenehmes, dafs die ganze Scale der Tonkunst eine merkliche Lücke hätte, wenn diefs Instrument verloren ginge. Es ist gesellschaftlich, lieblich, für Menschen und Thiere empfänglich, und hat einen Ton, den alle übrigen Instrumente nicht haben. Die grofsen Tonkünstler haben es daher bald eingesehen, dafs die Schallmey eine wichtige Tinte im Gemählde der Tonkunst sey.

Telemann brachte sie zuerst in den heiligen Chor der Kirchenmusik, und *Gluk* hat sie öffentlich als ein episodisches Instrument für die Oper authorisirt. Die Puncte, wo es eintritt, müssen äufserst genau markirt werden; denn es hat eine so eigenthümliche Farbe, dafs sie nur der wahre Kenner bemerkt. Der Umfang des Instruments enthält sechzehn Töne, die unter den Lippen des Meisters tief und hoch wirken können. Unstreitig hat die Schallmey Anlafs zur Erfindung der Hoboe und des Clarinetts gegeben; denn die Schallmey war Jahr-

hunderte schon da, ehe man den Nahmen Hoboe und Clarinett kannte.

Ehemahls brauchte man dieses Instrument bloſs im Kriege, die weit kriegerischere Pfeife hat es aber verdrängt. Die Schallmey wirkt in der Nähe, nicht in der Weite; und dieſs ist der Grund, warum die Querpfeife darüber gesiegt hat.

Der Fagott.

Neue Erfindung, von allgewaltiger Wirkung. Dieſs Instrument ist ein Zweig vom Serpent, der bekanntlich einen so starken Ton hat, daſs er in verschiedenen französischen Kirchen die Stelle der Orgel vertritt. Auf den Feldzügen des Marschalls von *Luxemburg* bemerkte man zuerst Fagotts, woraus man schlieſsen kann, daſs die Franzosen Erfinder dieses wichtigen Instruments sind. Da Hauchtöne wieder von Hauchtönen begleitet werden müssen, so ist für Hoboen, Clarinette, Trompeten und Waldhörner kein besseres Baſsinstrument zu erdenken, als der Fagott.

Dieses Instrument hat in unsern Tagen eine groſse Rolle gespielt. Nicht nur hat man es zur Begleitung der wichtigsten Stücke auf der Orgel, dem Theater und der Kammer gebraucht, sondern auch so zum Solospielen hinaufgestimmt, daſs jetzt der Fagott mit den ersten Instrumenten der Welt wetteifert. Im Solo hat der Fagott den reinsten Tenor; er versenkt sich in die äuſserste Tiefe, und hat daselbst etwas drollig Moquantes; dann steigt er wieder ins Tenor *F*, und durch Kunst noch weiter empor ins hohe Tenor *F*, und glänzt auch in der Höhe, wie er in der Tiefe geglänzt hat: die Scale

dieses Instruments ist also folgende (wohl gemerkt, daſs alle Baſsinstrumente von unten auf gerechnet werden.)

Contra *B*, dieſs ist seine äuſserste natürliche Vertiefung; Kunst bringt noch tiefere Töne hervor.

h, hat es durch Schwebung.

C, *cis*. *D*, *dis*. *E*, *eis*.

F, *fis*. *G*, *gis*. *A*, *ais*, auch *as*.

B, *h*. *C*, *cis*.

D, *dis*. *E*, *ais*.

F, *fis*.

G, *gis*.

höchstens noch das Alt *A*.

Dieſs Instrument wird zu Nürnberg mit vieler Vollkommenheit verfertiget; doch haben die Pariser Fagotte noch einen merklichen Vorzug.

Es erfordert den vollsten Athem, und einen so gesunden und männlichen Ansatz, daſs nur wenige Menschen schon der Organisation nach fähig sind, es bis zur Meisterschaft zu spielen. Ob es gleich die Franzosen erfanden, so haben doch die *Deutschen* auf diesem Instrumente die gröſsten Meister hervor gebracht. Man hat es lange nur zur Begleitung gebraucht; wir Deutsche aber waren die ersten, ihm auch das *Solo* abzuringen, und zwar mit solchem Glücke, daſs jetzt der Fagott unter die ersten Soloinstrumente der Welt gehört. Der Ton des Instruments ist so gesellschaftlich, so lieblich geschwätzig, so für jede unverdorbene Seele gestimmt, daſs der letzte Tag der Welt, gewiſs noch viel tausend Fagotte unter uns antreffen wird. Der Fa-

gott schmiegt sich in alle Formen; er begleitet Kriegsmusik mit männlicher Würde; er läſst sich im Kirchensaale mit Majestät hören; trägt die Oper; räsonnirt mit Weisheit im Concert; gibt dem Tanze Schwingen; und ist alles, was er seyn will.

Die Pauke.

Ein *Zweig* der Trommel. Kühn war der Gedanke des Menschen, Esel zu tödten, ihre Haut zu gerben, und ihr Töne zu entlocken. Im grauesten Alterthum, schon unter den Phöniciern, Aegyptiern, Juden, Karthaginensern, Griechen und Römern trifft man Pauken an, wie aus allen Denkmahlen dieser Völkerschaften erhellt. Schrecklich und wahr ist der Gedanke, daſs *Rache* den ersten Stoff zur Erfindung der Trommel hergab. Mein Feind ist todt! dachte ungefähr ein Barbar; aber auf seinem Felle will ich mich noch tummeln. Er that es; und seine menschlicheren Nachahmer wählten Eselshäute. Kriegerischer Ton ist der einzige Charakter dieses Instruments; daher gibt es auch wenige Völker in der Welt, welche die Trommel nicht kennen. Forster traf auf seiner Reise um die Welt, sogar unter den Tahitanern, Ottahitanern und Irokesen Trommeln oder Pauken an, die sie theils im Kriege, theils in kleinerer Form, zum Tanze gebrauchen.

Die Trommel

hat auch wirklich so etwas Wildes, Tosendes, zum Streit Erweckendes, und durch seine weithallende Stärke zum Signalisieren so etwas Eigenthümliches, daſs sich schwerlich ein anderes Instrument zu dieser Absicht

denken läſst. Da sich das Crescendo und Decrescendo, da sich das Wirbeln, Brausen, Toben und Ineinanderströmen der Töne auf der Trommel im höchsten Grade ausdrücken läſst, so muſs der Tambour etwas mehr haben als Uebung.

Der Pauker ist ganz musikalisch; er muſs sich nach Noten, und dem Tactschlag richten. Man kann die Pauken durch alle Töne stimmen, und Wunder damit hervorbringen, wenn man äuſserste *Habilität* der Arme mit raschem immer gegenwärtigem Geiste zu verbinden weiſs.

Wir besitzen ein sehr schönes Buch von der Pauke, welches *Hauber*, Hofpauker in Dresden, im Jahre 1768 heraus gab. Das Instrument wird im Kriege, in der Kirche und in der Oper gebraucht. Nur im traulichen Privatconcert ist es unerträglich.

Bekanntlich werden nun auch die Trommeln bey gut organisirten Janitscharenmusiken, so wie die Pauken nach Noten gespielt.

Die türkische Musik

welche seit vierzig Jahren auch in Deutschland bey verschiedenen Regimentern eingeführet wurde, hat auch das Studium der musikalischen Instrumente der Türken veranlaſst. Der Charakter dieser Musik ist so kriegerisch, daſs er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selber musiciren zu hören, deren Musikchöre gemeiniglich achtzig bis hundert Personen stark sind; der muſs mitleidig über die Nachäffungen lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet.

Als man dem türkischen Gesandten in Berlin, Achmet Effendi zu Ehren, ein türkisches Concert aufführte, schüttelte er unwillig den Kopf, und sagte: Ist nicht türkisch! — Seit dem aber hat der König von Preufsen wirkliche Türken in seine Dienste genommen, und die wahre türkische Musik bey einigen seiner Regimenter eingeführt. Auch zu Wien unterhält der Kaiser ein treffliches Chor türkischer Musikanten, die der grofse *Gluk* bereits in den Opern gebraucht hat.

Die Instrumente zu dieser Musik bestehen in Schallmeyen, welche die Türken meisten Theils um den Ton zu schärfen; aus Blech verfertigen; aus krummen Hörnern, die im Ton fast an unsere Bafshörner gränzen; aus einem grofsen und einem kleinen Triangel; aus dem so genannten Tambourin, wo das Schütteln der Schellen, die bey den Türken von Silber sind, grofse Wirkung thut; und aus zwey Becken vom feinsten Bronce, oder Glockenspeise die tactmäfsig an einander geschlagen werden; endlich aus zwey Trommeln, wovon die kleinere immer wirbelt und fluthet, die grofse aber gedämpft, und unten mit einer Ruthe gestäubt wird.

Wie original, wie einzig sind hier die Töne zusammen gesucht! Die Deutschen haben diese Musik noch mit Fagotten verstärkt, wodurch die Wirkung noch um ein Grofses vermehrt wird. Auch Trompetenstöfse lassen sich dazwischen gut anbringen. Kurz, die türkische Musik ist unter allen kriegerischen Musiken die erste, aber auch die kostbarste, wenn sie so vollkommen seyn soll, als es ihre Natur, und ihr heroischer Zweck erheischt. Da die türkische Musik nicht nach

Noten, sondern blofs aus dem Gedächtnifs spielt, (denn nur wir Deutsche haben angefangen, sie in Zeichen zu setzen), so läfst sich von ihrer Theorie nichts weiter sagen, als dafs Ohr und Uebung ihre Vollkommenheit allein entscheiden: Sie liebt blofs den zweyviertels Tact, wie wohl wir auch sehr glückliche Versuche mit andern Tacten gemacht haben. Indessen erfordert keine andere Gattung von Musik einen so festen, bestimmten und allgewaltig durchschlagenden Tact. Jeder Tactstrich wird durch einen neuen männlichen Schlag, so stark conturirt, dafs es beynahe unmöglich ist, aus dem Tacte zu kommen. F*dur*, und B*dur*, scheinen die Lieblingstöne der Türken zu seyn, weil in diesen der Umfang aller ihrer Instrumente am genauesten zusammen läuft. Inzwischen haben wir Deutsche auch glückliche Proben mit D*dur*, und C*dur* angestellt, woraus die grofse Wichtigkeit der türkischen Musik erhellet.

Aufser den gedachten Instrumenten gibt es noch verschiedene, die eben nicht für ganze Concerte, sondern blofs für Gesellschaften erfunden sind. Unter diese gehören vorzüglich die Reiseorgel, oder Tragorgel, die heutiges Tages eine solche Vollkommenheit erreicht hat, dafs auf einer Walze oft zehn bis sechzehn Stücke gesteckt werden können. Die kleinern Flagioletten-Instrumente, womit man Vögel abrichtet, gehören nur in einem niedrigern Grade in eben diese Sphäre. Da hier alles Mechanismus, und der Zephyrgriff des Genies gar

nichts dazu beyträgt; so gehören diese Instrumente nicht in den Gesichtskreis der Aesthetik.

Man hat das *Mundblättchen* in unsern Tagen zu einer solchen Vollkommenheit empor getrieben, daſs man die ersten Hoboenconcerte damit weg bläst. Auch gibt es Menschen, die bloſs mit der Zunge und den Lippen alle Instrumente nachahmen. Man bläst auf den Hutecken; man bildet mit nassen Fingern den Baſs auf dem Tisch oder Stocke; man pfeift durch die Nase; man nöthigt gleichsam der ganzen Natur Töne ab.

Die Maultrommel

wurde wegen ihres unmerklichen Nachhalls, und wegen der schnarrenden Zunge, die diesen Nachhall verschlingt, nur unter die niedrigsten Classen der Menschen verdammt. Aber was vermag der Mensch nicht! Man spielt jetzt Sonaten, Variationen, und was will auf der Maultrommel. Ja man hat sogar gefunden; daſs der Nachhall dieses verachteten Instruments, unter die delicatesten Töne der Welt gehöre. Könnte man diesem Nachhalle mehr Umriſs geben, und in die Schranken der Melodie einleiten, so würde die Maultrommel geadelt werden müssen. Vielleicht aber steht noch ein Genie auf, das die Schwingungen der Maultrommel scharf conturiret, und mit der Zunge beschränkt: dann hat man ein Instrument, das unter allen nächtlichen Instrumenten das erste ist. Man denke sich den feinsten Tonnachhall, mit allen Winkelzügen aufs genaueste bestimmt; so denkt man die Maultrommel in ihrer Vollkommenheit.

So hoch es der musikalische Geist in der Erfindung seiner Werkzeuge hinauftrieb; so lassen sich doch sehr leicht noch weit mehrere musikalische Instrumente gedenken. Das Holz und alle Metalle, die Stahl- Messing- und Darmsaiten, Stein, Silber und Porzellan haben noch unzählige Empfänglichkeiten für Töne. Nicht einmahl alle *Formen* für musikalische Instrumente sind erschöpft. Man findet in scharf beobachtenden Reisebeschreibern so viel neue bey uns unbekannte Instrumente bemerkt, dafs nur noch ein Schöpfergeist dazu gehört, auch die Erfindungen der Wilden unter uns zu veredeln.

Vom Gesang.

Dieſs ist unstreitig der erste Artikel in der ganzen Tonkunst, die Axe, um die sich alles dreht, was Melodie, Modulation, Harmonie heiſst. Alle Instrumente sind nur Nachahmungen des Gesangs: der Gesang sitzt als König auf dem Throne, und ringsum beugen sich alle Instrumente als Vasallen vor ihm.

Die Menschenstimme

ist ganz natürlich Urton, und alle übrigen Stimmen der Welt sind nur ferner Nachhall dieser göttlichen Urstimme. Die *Menschenkehle* ist das erste, reinste, vortrefflichste Instrument in der Schöpfung. Ein natürlich schönsingendes Bauernmädchen *rührt* mehr, als der erste Violinist der Welt. Es kömmt mithin auſserordentlich viel darauf an, das Gesanggenie zu kennen, und selbigem die gehörige Bildung zu geben. Wer ohne Anleitung rein singen kann; wer jeden gegebenen Ton gleich genau trifft; wer *Prime* und *Secunde* ohne Anleitung anzugeben weiſs; wer eigene aus seinem individuellen Charakter genommene Manieren hat, wer, und die Hauptsache ist dieſs, eine klare viel umfassende Stimme hat; der ist ein Singgenie.

Der grofse Porpora pflegte zu sagen: Zu einem vollkommenen Sänger gehören hundert Eigenschaften. Neun und neunzig rechne ich zur Stimme allein, und die hundertste nenne Ich *Theorie*. Eine äufserst tiefe und treffende Bemerkung! Wer eine vortreffliche Stimme hat, darf nur Noten lesen lernen; nur vorzügliche Musik hören, so ist er alles was er seyn will, ja auch ohne Noten und Nachäffung fremden Geschmacks, wird er alle Gesellschaften entzücken. Ein Singgenie mufs also mit der äufsersten Feinheit behandelt werden, und nur ein echter musikalischer Kopf kann demselben Unterricht geben. Ein trockener Schulmeister verbildet den herrlichen Grundstoff, wischt Urtöne hinweg, und heult dem Schüler oder der Schülerinn seine eignen schlechten Töne vor. Zu einem *Sangmeister* werden folglich *die* gröfsten musikalischen Eigenschaften erfordert. Er mufs erfinden, tief fühlen, correct setzen, und mit vieler Weisheit unterrichten können.

Die Solfeggi, oder Singübungen, geben der Stimme die gehörige Ausbildung, und machen gleichsam von der Singleiter, die in Wolken dunkel stand, jede goldene Sprosse sichtbar. Die Einrichtung dieser Solfeggi's ist daher von äufserster Wichtigkeit, und verdient auf Grundgesetze zurückgeführt zu werden. Hier sind die unveränderlichen Gesetze derselben.

I. Der Sänger studiere zuerst aufs genaueste seine *Leiter*, und wiederhohle sie Morgens und Abends mit der strengsten Gewissenhaftigkeit.

II. Er lerne vorzüglich stehende Töne oder weifse

Noten, aufs pünctlichste ausdrücken; werde Meister vom Schwellen und Sinken, vom Wachsen und Sterben der Töne.

III. Dann erlerne erst in Achteln oder simpeln Tönen empor steigen, ungefähr in den Abstufungen von Secunden.

IV. Alsdann lerne er Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Octaven und mehrere Weiten, mit dem gehörigen Portamento oder Träger ausdrücken.

V. Nach diesem übe er sich in laufenden Passagen, damit seine Kehle schlüpfrig, und nach der Kunstsprache roulant wird.

VI. Die Nüancen der Empfindungen lassen sich zwar nicht ganz genau bestimmen, denn wer kein Herz hätte, würde auch nie gefühlvoll singen lernen. Aber dem Schöpfer sey Dank! jeder Mensch hat ein Herz, und der ist ein Stümper, der die Cordialsaiten auch auf dem dumpfsten Instrumente, nicht aufzufinden weiſs. Empfindung und Naturgefühl ist in aller Menschenherzen, nur bey einem tiefer und versteckter, als beym andern. Des Sangmeisters Pflicht ist es also, diejenige Seite in seinem Subject aufzusuchen, wo er ihm am sichersten beykömmt. Trifft er diese, so öffnet sich die Herzader gewiſs, und der Purpurstrahl springt.

VII. Die musikalischen *Verzierungen* muſs zwar der Sänger sorgfältig studieren, weil dadurch seine Kehle gelaufig wird, er muſs aber den Gesang damit nicht überladen, weil allzu viel Künsteley und Schmuckwerk der Simplicität schadet, und die Erfindung quetscht.

Ein zierlich ausgedrückter Mordent, gefühlvolles Hinschweben von einem Tone zum andern, Portamento; das Aufschwellen und Hinsterben des Tons; Verflöſsung der Töne, oder das Mezzotinto; ein rührendes Trillo, aufsteigend, und wieder hinsterbend; eine dem Charakter der Arie angemessene Cadenz; die nie zu lang seyn muſs, wenn sie nicht einen Staat im Staate bilden will: dieſs sind ungefähr die Verzierungen, welche den Gesang bilden, heben und verschönern.

Man theilet die Töne der menschlichen Stimme am richtigsten in folgende Classen ein:

1. *Der Hirnton.* Den der groſse Porpora Wiederhall im Schädel nennt. Wenn sich eine Sylbe mit dem Selbstlauter *I* nennt; so hallt der Ton immer ins Hirn hinauf. Man muſs sich mithin hüthen, allzu häufig mit dem Vocal *I* zu coloriren, weil dadurch der Gesang in mausähnliches Pfeifen ausartet.

2. *Der Nasenton,* kann nur allein im Komischen vorkommen, zum Beyspiel in den Ausdrücken der Verspottung, der Naseweisheit, und der Nachäffungen des Dudelsacks und der Leyer. Der französische Gesang wird dadurch abscheulich, daſs sie auch in ernsthaften Stücken den Nasenton gebrauchen.

3. *Der Kehlenton,* ist eigentlich der reine Gesang aus voller Kehle, und das Eigenthum der Deutschen. Zur Bildung der Kehle wird auſserordentlich viel erfordert. Sie muſs fürs erste von der Natur schon gestimmt seyn; und dann, durch beständige Uebung so abgeschliffen werden, daſs sie die stehenden Noten, wie die

fortrollenden, mit gleicher Geläufigkeit ausdrücken kann. Der Sänger muſs alles vermeiden, was die Kehle trocken macht; auch die allzu groſse Schlüpfrigkeit der Kehle ist dem Gesang schädlich, weil da die Töne gleichsam in Sümpfen zu waden scheinen. Man muſs die Kehle auch anatomisch kennen, und sonderlich die Vibration der Zunge aufs genaueste untersucht haben, wenn man richtige Vorschriften zur Bildung der Kehle entwerfen will. *Vogler* hat unter allen Sangmeistern dieses am besten gethan.

3. *Der Lungenton.* Physiologisch betrachtet, beschäftiget sich zwar die Lunge mit allen Tönen; hier aber ist die Rede von solchen, wo das Pfeifen nnd Zischen der Lunge allein gehört wird, wie z. B. in den Gesängen der Kosaken und Kalmucken. Dieser Ton ist so widerlich und kreischend, daſs er nur in höchstseltenen Fällen, und dieſs meist im Niedrigkomischen erträglich ist.

4. *Der Magenton.* Alle harten Aspiranten, die meisten aufgehäuften Consonanten, wie z. B. das *Ch*, kommen aus dem Magen. Die Schweizer drücken diesen Ton am derbsten aus; er ist aber widerwärtig, und darf in der Musik gar nicht gebraucht werden.

5. *Der Herzton.* Die Seele aller Töne! Jedes Werkzeug der Stimme ist nur todter Klang, wenn ihm nicht das *Herz* Leben und Wärme ertheilt. Jeder Gesang, woran nicht das Herz Theil nimmt, hat wenig oder gar kein Interesse. So wie man das Herz moralisch bilden kann, so kann ein groſser Meister das Herz auch musi-

kalisch bilden, das heiſst: die Empfindungen dem Sänger so nahe legen, daſs sich sein Herz öffnen, und zum richtigen Ausdruck derselben geschickt werden muſs. Wer selbst nichts fühlt oder sein *Herz* für die Eindrücke der Tonkunst verschlossen hat; der werfe sich ja nie zum Sangmeisſer auf. Er wird ambulante Orgeln hervorbringen, die wenn sie das auf Walzen gesteckte Stück herunter gedudelt haben, todt kalt bleiben; aber Menschenstimmen, herrlichen Engel- nachahmenden Menschengesang wird er ewig nicht bilden.

Die Stimmen nach ihrem Umfange werden eigentlich in vier Hauptclassen eingetheilt: in *Discant*, *Alt*, *Tenor* und *Baſs*. Darin aber liegen noch folgende Abstufungen: der *hohe* und *tiefe Discant*; der *hohe* und *tiefe Alt*, oder *Contra-Alt*; der *Tenor*, *Bariton* und *tiefe Baſs*. Die Scale des ~~tiefen~~ hohen Discants reicht vom Tenor *B*, bis ins dreygestrichene *D* oder dreygestrichene *E*. Der tiefe Discant oder Second hat einen kleinern Umfang, und reicht in der Höhe nur bis ins *A* oder *B*. Der Alt schwebt in der Mitte, und hat ungefähr einen Umfang von anderthalb Octaven. Der Contra-Alt ist noch eingeschränkter, und hat etwa eine Octave, None oder Decime, aber alle diese Töne in der äuſsersten Dicke und Reinigkeit.

Bariton ist halb Tenor und halb Baſs, vornehmlich für das Theater geschickt. Sein Umfang hält zwey volle Octaven, vom *F* bis wieder ins *F*. Der *tiefe Baſs* enthält auch zwey volle Octaven, vom unterm *C* bis wiehar ins *C*, und alle in ungewöhnlicher Dicke, dicker noch als Posaunenton. Diese Stimme ist höchst selten, und

äufserst geschickt, den ganzen Chor zu heben und zu tragen.

Die meisten und schönsten Discantstimmen findet man in Welschland; auch sind die Tenorstimmen dort häufiger, als in andern Ländern: die besten Alt- und Bafsstimmen aber sind in Deutschland heimisch, wiewohl es auch in Bayern und Böhmen ganz vortreffliche Tenorstimmen gibt.

Zur *Bildung* der Stimme, wenn Mutter Natur vorgearbeitet hat, sind folgende Grundsätze hinreichend:

1. Man drücke die Worte, die man vortragen will, mit äufserster *Deutlichkeit* aus. Ein Sänger oder eine Sängerinn, die nicht verständlich sind, haben schon den ersten Eindruck verloren. Man mufs den Text, den man abzusingen hat, vorher aufs genaueste durchstudiert haben. Jedes Wort ja beynahe jede Sylbe des *Dichters*, mufs auf den Lippen des *Sängers* wiedergeboren werden. *Plutarch* und nach ihm *Klopstock*, haben im *deutlichen Vortrage* des *Gesangs* die Hauptwirkung desselben gesucht.

2. Der Sänger, wenn er nicht am Flügel sitzt, stehe gerade, singe aus voller Brust, und begleite die Empfindungen der Melodie, mit der gehörigen Pantomine. Wer z. B. eine zürnende Arie, oder ein Furioso, mit gerader Kopfstellung vortragen wollte, würde nur für Blinde, aber nie für Sehende interessant seyn. Das Schütteln des Hauptes; jede schwache oder starke Bewegung desselben, gibt dem Tone eine äufserst wichtige Modificirung.

3. Alle Unarten der Stimme, das Näseln, Schnarren, sonderlich die Fehler so aus der schwachen Lunge entspringen; das Sinken des Tons vom Urelemente herab, lassen sich bey jedem guten Gesange nie denken.

4. Alltägliche Verzierungen, oft selbst *modische* Schnörkel übel angebracht, sind Unsinn im guten Gesange. Mit einem Wort kann je das Genie seine heiligen Rechte behaupten, so wird es selbige im Gesang behaupten. Dem grofsen Sänger kann man nur wenige Striche der Kunst zur Vollendung geben; denn er bringt seine Urkraft vom Himmel. Inzwischen ist es Thorheit zu behaupten, dafs man selbst die feinsten Nüancen und Tiraden, nicht jedem Sänger oder jeder Sängerinn durch weise melodische Didactik beybringen könne; da es in den Augen aller Weisen ein ewiger Grundsatz bleiben mufs, das Schöne eben so wohl, wie das Gute und Wahre zu detailliren. Die besten Anleitungen zur Singkunst haben uns *Porpora* und *Hiller* gegeben. Hiller ist für Deutschland so interessant; dafs er in allen Singschulen als classischer Schriftsteller geehrt zu werden verdient. Seine *Anweisung zur Singkunst*, ist herrlicher Abstract von den trefflichsten Grundgesetzen der ersten Sangmeister. Er selbst hat uns die erste Sängerinn der Welt geliefert; es läfst sich also daraus mit Recht schliefsen, dafs Hiller die Geheimnisse der Singkunst ganz durchblitzt habe.

Wenn Deutschland einmahl aufmerksam darauf wird, die Singgenies zu wecken; wenn es die Eigenschaften

des wahren und grofsen Gesangs ganz durchstudiert; wenn die Fürsten nicht blofs glänzende Orchester anlegen, sondern auch Singschulen anzuordnen beginnen; so läfst sich für deutschen Gesang alles erwarten. Inzwischen mufs man im Durchschnitt behaupten, dafs die *Reichsstädte* Deutschlands, mehr für diefs erste Capitel der Tonkunst gethan haben, als alle Fürsten zusammen genommen.

Vom musikalischen Styl.

Die musikalische Schreibart ist so verschieden, wie die poetische. Sie kann erhaben und populär, einfältig und geschmückt, prächtig und simpel, hoch und niedrig, ernst und scherzend, tragisch und komisch, tiefsinnig und leicht, stark aber nie schwach seyn. In der Mannigfaltigkeit und Mischung dieser Style beobachtet der Musiker eben die Grundsätze, welche der Dichter und Redner zu beobachten hat; ein sichrer Beweis von dem genauen Bande, das die Künste unter einander verbindet. Man könnte überhaupt den musikalischen Styl, in den *religiösen* und *profanen*, oder wie es die Alten zu thun pflegten, in den geistlichen und weltlichen Styl eintheilen. Da sie aber besonders in neuern Zeiten, die Musik in verschiedene Zweige verbreitet hat; so ist noch eine weit genauere Eintheilung nothwendig worden. Diese Eintheilung besteht in folgenden ganz natürlichen Abstufungen.

I. Der Kirchenstyl.

Die erhabenste Gattung des musikalischen Styls!

Man theilt ihn in *Choral*-und *Figuralmusik* ein. Der *Choral* hat so viel Würde, Herzerhebung, Pathos, dauernde Wirkung, daſs er mit Recht im Kirchenstyl obenan steht.

Wenn alle andere Musik den Launen der Mode unterworfen ist, so *bleibt* der Choral allein, und seine himmlische Kraft wirkt unter allen cultivirten Völkern gleich stark. Die acht Melodien, welche *Ambrosius* von den Griechen entlehnte, so wie seine eignen Compositionen, werden noch heut zu Tage mit Entzücken angehört; wenn gleich einige davon über zwey tausend Jahre hinauf reichen.

Die ersten Choralgesänge, aus den Zeiten der Reformation, welche *Luther* und *Zwingli* veranstalteten, sind so herrlich, so ganz der Hoheit der Religion angemessen, daſs es ihnen schwerlich einer unter uns nachthun wird. Die neuern Tonsetzer fangen bereits an, Schnörkel in geistliche Lieder zu bringen, die doch dergleichen Verzierungen durchaus nicht vertragen. Ein Muttergottesbild, selbst von einem Carolo Dolce gemahlt, würde fast jeden himmlischen Reitz verlieren, wenn man es ins Costum der neuesten Mode kleiden wollte. Eben so ungestaltet ist ein Kirchenlied, mit den Franzen der Mode behängt! Wer andächtig setzen will, muſs selbst andächtig seyn. Daher rühren die besten Choräle, welche die christliche Kirche besitzt, von religiosen Componisten her.

Es ist sehr zu beklagen, daſs die Antifonen unter den Protestanten beynahe ganz abgekommen sind, da

sie doch eine augenscheinlich grofse Wirkung hervor bringen, wie man aus dem Te Deum, dem Kyrie, und einigen herrnhuterischen Antifonen mit Bewunderung ersehen kann. *Klopstock* hat defshalb in seinen Liedern die Antifonen wieder einzuführen gesucht; allein sie sind jetzt noch nirgends aufgenommen worden, als in Hanau *).

Die *Figuralmusik* sollte nie vom Gesang der Gemeinde getrennt werden, sondern vielmehr mit selbigen in einen grofsen Punct zusammenfliefsen. *Klopstock* fragt mit vollem Rechte: Ist denn die Musik nur für die Oper so vollständig geworden? Da aber nicht jede Gemeinde Musik halten kann, so sollten wenigstens Männer und Weiber, Junge und Alte, Orgel und Gemeinde, miteinander abwechseln, um dadurch dem Gesange Mannigfaltigkeit zu geben.

Reichardt hat sich über diesen Gegenstand mit tiefer Einsicht ausgebreitet, nur Schade! dafs man dergleichen grofse Vorschläge, die die Erbauung im höchsten Grade fördern würden, zwar anhört, aber nicht befolgt. So lang indessen nicht bessere Singanstalten in einem Lande gemacht werden, so lang man nicht Schulmeister-Seminarien anlegt, worin man diese Leute auch für den guten Gesang bildet, so lang sich die Fürsten und Obrigkeiten nicht kräftiger für die Religion inter-

*) Auch in dem neuen Wirtembergischen Choralbuch hat Pr. Christmann einige gesetzt, die da und dort schon eingeführt sind.

essiren; so lange bleiben solche Vorschläge mehr nicht als idealische Phantome.

Unter der Figuralmusik hat man sich angewöhnt, ausgeführte Singstücke von Instrumenten begleitet zu verstehen. Doch gibt es auch ausgeführte Singstücke für die Kirche nur von einem Positive, oder auch von gar keinem Instrumente begleitet. Die katholische Kirche hat noch immer Meisterstücke dieser Art aufzuweisen, die sich durch Satz und Aufführung jedem Menschenherzen insinnuiren. Die Motetten der Protestanten sind zwar meist gut aufgesetzt, aber die Ausführung will nicht viel sagen; denn was ist unser Gesang gegen der Katholiken ihren? Wir brüllen, kreischen, rasen, und toben; sie aber *singen*.

Messen, Kyrien, Te Deums, Vespern, Psalmen, Glorias, und dergleichen Stücke werden von den Katholiken mit solcher gewissenhaften Regelmäſsigkeit, und durchgreifenden Wirkung aufgeführt, daſs wir mit unsern Kirchenmusiken eine gar erbärmliche Figur gegen sie spielen. Ich weiſs nicht, welch ein Geist der Verwirrung einmahl ausgegangen seyn muſs: der den Protestanten den lahmen Gedanken eingab, so genannte *Cantaten* in die Kirche zu verpflanzen. Diese Art von Stücken besteht erstlich aus einem Chore, Recitativen, Arien, Duetten, Chorälen und dergleichen; wer sieht aber nicht schon aus der Beschreibung, daſs dieſs eine musikalische Harlekinsjacke sey, die man nie an den heiligen Wänden des Tempels aufhängen sollte? *Telemann*, die *Bachs*, *Benda*, und andere Meister, haben uns zwar

herrliche Stücke dieser Art geliefert, aber ihre profane Miene, ihr dem Theater entwendetes Kleid, die künstlichen Verzerrungen des Textes, und die frechen Manieren, haben den Cantaten in der Kirche fast allen Eindruck geraubt *).

Keine Gemeinde interessirt sich für sie. Wird die Musik nach der Predigt gemacht, wie z. B. in Ulm, und andern Städten, so geht die Gemeinde davon, und läfst das Musikchor durch einander kreischen und dudeln. Nur durch die Nachahmung der Katholiken in ihren Antifonen, und Messen; wo gar keine Recitative vorkommen, sondern alles im eigentlichsten Kirchenstyle gesetzt ist, kann man die Gemeinde mit dem Figuralgesang aussöhnen.

Zum Kirchenstyle gehört tiefe Kenntnifs des Contrapuncts, genaues Studium der Menschenstimme, und

*) Der koburgische Hofprediger Honbaum hat in seiner schönen Schrift über das heilige Abendmahl, einige herrliche Vorschläge gethan, durch passende Kirchenmusik bey dieser heiligen Handlung die Gefühle der Andacht zu erhöhen. Da er selbst grofse Anlagen zu einem geistlichen Dichter besitzt; so ist ihm die beygefügte Probe sehr gut gelungen. Einer der neuesten Musiker Virling, Organist in Schmalkalden hat diese Probe nach dem Sinn des Verfassers so gut in Musik gesetzt, dafs der erste realisirte Versuch damit, sogar auf einer Dorfkirche den seligsten Erfolg hatte. Doch wollt' ich behaupten, dafs man mit blofsen Chorälen wo eine, zwey, oder mehrere Stimmen abwechselten, bey dieser feyerlichen Gelegenheit mehr ausrichten würde, als mit Chören, welche meist zu studiert sind, als dafs sie sogleich der Gemeinde auf das Herz fallen könnten.

sonderlich die gröſste Unterscheidungskraft, um das Heilige vom Unheiligen zu sondern.

Der dramatische Styl

überhaupt, theilt sich in die höhere Oper, und in die *Opera buffa*, ins *Intermezzo*, und in die *Pantomime* ein. Da die Oper eine Erfindung der üppigsten Phantasie ist; da sich Pracht, Heroismus, Leidenschaft, Wunderbares, Imaginationsgeburten, und Ideale, aus Ariosts Welten, oder aus Ovids Verwandlungen, die leichtfertigsten, und schauervollsten Scenen, mit ihr vereinigen lassen; so hat der Tonsetzer hier ein ungeheures Feld vor sich. Was die Seele packt, erschüttert, und mit sich fortreiſst; was die Schwingkraft der Imagination befeuert; was das Herz rührt und bewegt; ja selbst was Schrecken und Entsetzen hervorbringt, liegt im Gebiethe der Oper. Der Opernsetzer muſs also Genie seyn; muſs Gesang und Instrumente genau verstehen; die Wirkungen des Schalls oder die Acustik die wirksamste Stellung des Orchesters, und die Kunst der Begleitung auf das strengste studiert haben; sonst geben ihm drey Musen, Thalia, Melpomene, und Polihymnia zürnende Blicke, und sein kraftloses Saitenspiel muſs vor ihnen verstummen.

Zur tragischen Oper, oder zum heroischen Sangdrama gehört also unstreitig ein groſser Geist, der nie zum Komischen herabzusinken fähig ist. Wer alles können will, glitscht nur an der Schale der Dinge ab, und saugt nie das Oehl des Kerns. Wer Hermanns Schlacht, die erste Oper der Welt, vollkommen in Musik setzen woll-

te; müſste nicht nur der vollkommenste Musiker, sondern auch der Anlage nach ein vortrefflicher Dichter seyn: sonst würde er ewig die Kraft dieses Meisterwerks verfehlen. *Gluk* hat einige Chöre dieser Oper gut getroffen, bey einigen aber den Sinn bey weitem nicht erreicht. Wie groſs muſs der Tonsetzer seyn, der dem Feuerfluge Klopstocks folgt, womit er die Deutschen den heissen Fluch auf die Römer hinabstürmen läſst!

Die Opera buffa, oder die komische Oper, ist zwar in neuern Zeiten sehr verschrieen worden, und wenn man den entsetzlichen Miſsbrauch derselben von den Franzosen, und Sachsen betrachtet, mit vollem Rechte. Da aber die Musik so allumfassender Natur ist; so wäre es indiscret, wenn man ihr Gebieth auf irgend eine Art verengen wollte. Die Menschen neigen sich im Durchschnitt betrachtet, mehr zum Komischen als zum Tragischen, und Gott hat es aus Liebe zum Menschengeschlechte so geordnet, daſs wir uns durch freudige Melodien, und durch helle Gesangweisen, über das menschliche Elend trösten sollten. Groſse heroische Opern spannen und ermüden die Seele. Laſst uns also immer die komische Oper beybehalten, um die müde Menschheit aufzuheitern, und die schweiſsbeträufte Stirne des Mannes von Geschäften, vom Theater herab kühlen.

Auch hat die komische Oper den edlen Endzweck, daſs sie die Menschheit auch in ihren niedrigen Scenen darstellen darf, welches der höhern ganz und gar verbothen ist. Dadurch wird der populäre Gesang, und mit ihm Freude und Heiterkeit, unter den niedrigsten

Ständen des Lebens verbreitet. *Hiller* hat durch seine treffliche komische Opern dem schönen Gesange in Deutschland mächtig aufgeholfen. Er drang so tief in den Geist unsrer Nation ein, daſs seine Gesänge jetzt überall, selbst von den gemeinsten Menschengattungen nachgetrillert werden. Man lasse also immer die komische Oper in ihrem Werthe; nur würdige man sie nie zur gemeinen Straſsenvettel herab.

Pantominischer Styl.

Dieser ist eigentlich der Dollmetscher, oder wenn der Tonsetzer sehr stark ist, der Ausleger der Mimik. Er ist theils dramatisch, theils aber auch gesellschaftlich. *Cahusac* und *Noverre*, haben den Tanz, nach Art der groſsen alten Mimiker, wieder ganz dramatisch behandelt, und an *Rudolph*, *Dellern* und *Sterzern*, die erhabensten Dollmetscher ihrer Mimik gefunden. Der Tanzcomponist muſs beynahe alle groſse Eigenschaften des groſsen Operncomponisten haben. Sogar das Erhabene, Schauerliche, Shakespearsche, liegt in seiner Sphäre. Zwar darf er die groſsen Leidenschaften nicht so ausführlich vortragen, aber zusammendrängen muſs er sie; muſs jedes Zucken der Fuſssohle, jede Bewegung der Hände, jedes Mienenspiel, jede Leibesstellung, treu dollmetschen. Er muſs dem Komischen so gut gewachsen seyn wie dem Tragischen. Seine Melodien müssen leicht seyn, reeltändelnd, so paradox dieser Gedanke scheint, und alle Muskeln so packen, daſs sie wie Salz, die Schenkeln des todten Frosches noch zum Hüpfen bewegen.

Sonst theilt sich die Tanzmusik, wie die Operumu-

sik, in verschiedene Parthien. Nur kommt hier die *Chacone* in Betracht, die im Capitel von den besondern musikalischen Stücken, näher detaillirt werden soll. Was den *gesellschaftlichen Tanz* betrifft, so vertheilt er sich, nach der Verschiedenheit des Nationalgeschmacks, in verschiedene Zweige.

Die Menuette, oder der französische Tanz, ist nach dem Geiste der französischen Nation, ein zierliches, in Kunst gekleidetes Compliment, und hat immer dreyviertel Tact. Solche Tänze werden sehr leicht verfertigt. Man macht sie mit, und ohne Trios, mit sechzehn und mehreren Tacten. Schwere Ausweichungen sind für diesen Tanz zu hart. Doch ist es heut zu Tage Mode geworden, um der Abwechselung willen, die Trios oft in sehr grelle Töne zu setzen, allein ohne Wirkung. Simplicität thut auch hier Wunder.

Der englische Tanz. Sein Charakter ist ungemein gesellschaftlich. Er hat viel choreographische, und lieblich in einander gewundene Schönheiten. Er liebt immer den zweyviertel Tact, und eine leichte gefällige Erhebung. Auch diese Tänze macht man mit und ohne Trios. Sie sind durch ganz Europa gemein.

Der holländische Tanz scheint von den Matrosen erfunden zu seyn. Er wimmelt durch einander wie Spritzwasser; die Tacte wechseln in langsamer oder schneller Bewegung ab, und die Melodien sind ungemein lieblich zu hören. Diese Tänze sind weit schwerer zu setzen, als die erstgedachten, man hat daher sehr wenig gute.

Der pohlnische Tanz, dessen Charakter Gravität und

eleganter körperlicher Umriſs ist, und der vielleicht seines Gleichen nicht hat, (denn die von Forster und Gluk so hoch angerühmten pantomimischen Tänze sind unter uns noch zu unbekannt) liebt den zweyviertel, meisten Theils aber dreyviertel Tact in der möglichst langsamen Bewegung. Diejenigen pohlnischen Tänze, so im Lande selbst verfertiget werden, übertreffen die übrigen weit.

Der ungerische Tanz hat einige ganz originelle Wendungen, und die Heidemacken haben sogar Originalmelodien, die sich den Tänzen der Zigeuner ziemlich nähern. Der Tact ist immer zweyviertel, die Bewegung mehr langsam als schnell, und in der Ausweichung ganz bizarr; z. B. sie beginnen vier Tacte in *G*, und hören sodann in *C* auf; und so haben sie noch manche barocke Wendungen. Dieser Tanz verdient sehr auf das Theater gebracht zu werden.

Der deutsche Tanz, oder der Walzer; von den Alten Schleifer, jetzt auch Ländler genannt; theilt sich ein in den engen, und weiten. Der enge Schleifer; ein sehr scandalöser, und dem deutschen Ernst zur Schande gereichender Tanz, hat immer zweyviertel Tact; der weite Schleifer ein stürmender, in weiten Kreisen sich herumwälzender Tanz, welcher Solo oder Tutti allein oder gesellschaftlich getanzt werden kann, wird in dreyachtel oder dreyviertel gesetzt, mit oder ohne Trios. In keinem Tanze muſs die Elevation stärker seyn, als beym deutschen. Jeder Tact muſs auf das strengste markirt werden, und die Bewegung nie zu rasend, auch nie zu

langsam seyn. Im ersten Falle wirbelt er das Hirn durch einander; im zweyten artet er von seiner Natur ab.

Die Deutschen haben noch einige ganz originelle, Tänze, wovon der *Kiefer-* oder *Büttnertanz*, vom ersten Balletmeister studiert zu werden verdient *).

Die so genannten sieben Sprünge sind ebenfalls eine uralte Erfindung der Deutschen. Es ist eigentlich ein Solotanz; und die Melodie dazu ist nur eine einzige, kaum läſst sich mehr eine zweyte erfinden.

*) Die Schweinauer, eine halbe Stunde von Nürnberg, haben das ganz von allen Provinzialtänzen abstehende, daſs sie mitten im dreyachtel Tact den zweyviertel Tact anschlagen. Die Wirkung ist frappant.

Vom Kammerstyl.

Er wird in öffentlichen und Privatconcerten gebraucht. Einzelne Virtuosen so wohl lassen sich hier auf verschiedenen Instrumenten hören, oder es strömt das ganze Concert zusammen. Alle Gattungen von Concerten, einfache und doppelte: Simphonien, Sonaten, Terzetten, Quartetten, auch Duos gehören in die Sphäre des Kammerstyls. Die Eindrücke desselben können groſs werden, je nachdem das Orchester zusammenstimmt, oder groſse und mittelmäſsige Virtuosen auftreten. Manigfaltigkeit thut hier groſse Wirkung. Ein Capellmeister thut mithin sehr wohl, wenn er nicht aus Prädilection für seine eignen Sätze immer sich selbst producirt, sondern auch andern erlaubt, ihre Compositionen aufzulegen.

Man könnte noch den *populären Styl* hinzusetzen, worunter sich die gesellschaftlichen Gesänge, und *Volkslieder* begreifen lieſsen. Es ist in der That ungemein schwer, ein gutes Volkslied zu setzen. Hier gelten keine Nachäffungen, sondern ich muſs die Nationalkorden so sicher zu berühren wissen, daſs sie alle das gesetzte Lied wiedertönen. Der Handwerksbursche, der Bauer,

das gemeine Mädchen finden keinen Geschmack am verzierten Gesange, sie wollen *Naturlaute* hören. Man studiere also unsere herrlichen Volksmelodien, deren Wirkungen sich schon über mehr als ein Jahrhundert verbreitet haben; dann erst wird man ein Lied setzen, das unser Volk aufnimmt.

Von den
musikalischen Kunstwörtern.

Concert

hat seinen Nahmen von dem Streite, Kampf und Wetteifer der Instrumente unter einander. Es gibt einfache, doppelte und mehrfache Concerte für alle Instrumente. Zwar muſs die *Kunst* in Concerten merklich hervorragen, und die schwersten Sätze sind darin erlaubt; doch sind die anmuthigen Gänge, die Grazien des musikalischen Styls nicht davon ausgeschlossen.

Chor.

Zusammenstimmung des Gesangs, oder Zusammenfluſs vieler Töne zu einem Zweck. Es gibt Chöre von 4, 8, 16, ja von 30, 50 und mehreren Stimmen. Das Pathos ist ganz eigentlich für den Chor gemacht. Es gibt geistliche und profane Chöre; beyde aber erfordern einen gründlichen Tonsetzer. Wechselchöre, sind solche wo zwey Chöre gegen einander singen. Messen, Antifonen, Credos, Agnus Dei, Miserere, Requiem, und dergleichen Stücke sind ganz für die Kirche bestimmt, und erfordern einen Tonsetzer, dessen Herz von Andacht durchglüht ist. Psalmen, Hymne, Choral, Kir-

chenlied sind geistliche Gesänge im höhern Tone der Begeisterung, oder im sanften Ergusse des Herzens gesetzt. Sie gehören eigentlich für ganze Gemeinden.

Fuge,

hat ihren Nahmen von der raschen, durch einander jagenden Bewegung dieses Tonstücks. Eine Fuge ist äufserst schwer zu setzen, nur der tiefe Kenner des Contrapuncts macht sie fehlerlos. Man setzt sie mehr im Kirchenstyl als im profanen; denn die Nachahmungen, so darin vorkommen; ihr lautes Aufjauchzen, die Ligaturen, und andere Eigenthümlichkeiten derselben, machen sie zum kirchlichen Pathos äufserst geschickt. Bey jeder Fuge wird ein Thema festgesetzt, welches in verschiedenen Tönen immer wieder vorkommt, invertirt und verdoppelt wird. Auch sind in den Fugen die kühnsten Modulationen erlaubt. Bey einer Kirchenfuge mufs man sich sehr hüthen, dafs das Thema nie in Frechheit ausartet. Man theilt sie in die einfache und doppelte Fuge ein.

Allabreve.

Unterscheidet sich von der Fuge nur durch ein geflügelteres Thema, durch eine bestimmtere Tactbewegung, und dadurch, dafs das Allabreve für die Kirche, und den Profanstyl gleich geschickt ist. Diefs Tonstück ist etwas leichter zu verfertigen als die Fuge, weil darin nicht so intricate Verwickelungen vorkommen.

Arie.

Ein künstliches Singstück, welches aus zwey Sätzen besteht, einem Vorder- und Nachsatz. Der Vordersatz

wird weitläufig ausgeführt: hier sind Umkehrungen, Coloraturen, Fermen, Cadenzen und alles erlaubt, wodurch sich der Sänger heben kann. Der Nachsatz aber zeichnet sich gemeiniglich durch simple Gänge ohne Wiederhohlungen und durch künstliche Modulationen aus. Er ist viel kürzer als der Vordersatz. Jede Arie mufs ein bestimmtes insinuantes Motiv haben, und aus diesem Motiv durch Inversionen andere Sätze herleiten. Wenn sich in einer Arie ein Sänger in seiner vollen Kunst zeigt und zeigen kann, so heifst man es eine Bravour-Arie.

Cavatine

ist ein Zweig von der Arie. Es dürfen darin keine Coloraturen vorkommen. Sie ist einfacher kunstloser Ausdruck *einer* Empfindung, und hat defswegen nur einen Satz. Das Motiv einer Cavatine mufs gefühlvoll, rührend, verständlich, und leicht seyn.

Recitativ.

Musikalische Declamation oder Rede. Man begleitet sie mit Instrumenten, oder gewöhnlich nur mit einem Flügel. Man mufs den Rhythmus vollkommen inne haben, die Prosodie der Sprache auf das genaueste verstehen; die Höhe, die Tiefe, das Steigen und den Fall der Rede scharf bemerken. Jedes Comma, Colon, Punctum, Fragzeichen, jede Exclamation, jeden Gedanken- und Erwartungsstrich, mit einem Wort, jedes Unterscheidungszeichen der Rede mit der strengsten Gewissenhaftigkeit beobachten. Das Recitativ ist daher äusserst schwer, erfordert langes Studium und Uebung,

und man bemerkt in den neumodischen Stücken die kläglichsten Versündigungen wider die Regel des Recitativs. Die alten Tonsetzer übertreffen hierin die neuern meistens. — Die musikalische Declamation unterscheidet sich durch äufserst feine Nüancen von dem Recitativ; dieses ist gebundener, die Declamation aber freyer.

Arioso,

oder arienmäfsig, ist ein kurzer Zwischensatz in einem Recitative; der sich der Arie nähert.

Cantabile.

Ein Stück auf einem Instrumente, das den Gesang nachahmt. Lächerlich ist es, wenn einige auch über ein Singstück Cantabile schreiben. Wer wird über eine Orgelsonate setzen: *Orgelmäfsig.*

Maestoso,

dessen Charakter Pomp, Würde und Majestät ist.

Lamento.

Ein äufserst weinerliches und klägliches Stück. Lamentoso ist nur ein Zweig davon, oder nur ein kleiner weinerlicher Fleck.

Symphonie und Ouverture.

Diese Gattung von Tonstücken ist aus den Eröffnungen der musikalischen Schauspiele entstanden, und endlich auch in Privatconcerte eingeführt worden. Sie bestehen meistens aus einem Allegro, Andante und Presto. Doch binden sich unsere Künstler nicht mehr an diese Form, und weichen oft mit grofsem Effecte von solcher ab. Symphonie ist in der heutigen Gestalt gleich-

sam laute Vorbereitung und kräftige Einladung zu Anhörung eines Concerts.

Sonate.

Ein Spiel der Instrumente; traulich und gesellschaftlich. Zwey Stimmen bilden nie eine Sonate, aber drey; und diese drey Stimmen sind eben so viel Freunde, die sich im traulichen Chore mit einander unterhalten. Die Sonate ist mithin musikalische Conversation, oder Nachäffung des Menschengesprächs mit todten Instrumenten. Das Arioso, Cantabile, Recitativ und alle Arten der sangbaren und Instrumentalmusik, liegen folglich in der Sphäre der Sonate. Für jedes Instrument gibt es Sonaten; nur müssen sie nach der Natur des Instruments modificirt werden.

Adagio,

langsame traurige Bewegung.

Largo,

tiefen Schmerz ankündende Bewegung. —

Andante,

eine gehende Bewegung des Tacts, welche die angränzende Linie des Allegros küſst.

Allegro,

ein herrschendes Motiv, mit ziemlich schneller Bewegung ausgeführt.

Presto,

sehr schnelle Tactbewegung, von zweyviertel, dreyachtel, sechsachtel und mehreren Tactschnitten.

Prestissimo,

äuſserst schnelle Tactbewegung, und gleichsam der Contrapunct vom Adagio.

Rondo.

Ein heutiges Tags allgemein beliebtes Tonstück. Das Recept zu selbigem ist folgendes: Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Tacten, füge demselben zwey Couplets bey, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müssen, würze dieselbe mit angenehmen Ausweichungen; trete nach jedem Couplet wieder ins gedachte Motiv ein; bringe alle Täuschungen an, womit der groſse Musiker, wie Homer in seinen Wiederhohlungen einschleicht; — man habe Herz und Kopf, so macht man gewiſs ein gutes Rundo. Da kein Tonstück in der Welt weiter um sich gegriffen hat, als dieses; so muſs es schon einen groſsen Werth in sich haben; und dieser Werth besteht in der Einfalt. Sicherer Beweis, daſs die Menschen noch nicht ganz ausgeartet sind, weil sie Geschmack — auch am pathetischen Rondo haben; denn Ekel an der Wiederhohlung, in so fern Wiederhohlung die Idee verstärkt, ist fast ein untrügliches Kennzeichen vom Verfall des Geschmacks einer Nation.

Marsch oder Kriegsgang,

zeichnet ganzen Heeren den Schritt vor, den sie auf der Bahn der Ehre zu machen haben. Die Bewegung ist beym Fuſsvolk pathetisch, bey der Reiterey *schnell.* Der Marsch ist eine unschätzbare Erfindung für den Krieg; sogar die Pferde fühlen dessen Allgewalt, und bewegen sich nach dem Tacte des Marsches.

Schik oder Quique.

Eine dem Tanz sich annähernde flüchtige Bewegung,

deren Charakter das *Hüpfende* ist. Heut zu Tage ist die Schik beynahe ganz abgekommen, jedoch sehr mit Unrecht: denn sie besitzt so viel Eigenthümliches, daſs die Tonkunst eine Lücke hätte, wenn sie verloren ginge.

Garotte.

Eigentlich eine Tanzart, die mit dem halben Tactschnitt beginnt, und die andere Hälfte des Tactschnitts am Ende der ersten Periode nachhohlt. Doch läſst sich dieſs auch auf den Instrumenten, und sonderlich auf dem Flügel mit Wirkung nachahmen.

Murkil.

Ein ganz originelles Tonstück, in gleichem Tacte, das sich durch die beständige Octavenbewegung im Basse auszeichnet. Man hat es vom Anbeginn so sehr miſsbraucht, daſs es jetzt kaum mehr bemerkt wird. Allein der wahre Tonmeister wird immer die Seite wissen, wo er noch heut zu Tage die Wiege des Murkis hinverpflanzen kann.

Vom musikalischen Colorit.

Das musikalische Colorit scheint mir ganz eine Erfindung neuerer Zeiten zu seyn. Ich sage *scheint;* denn so zuverläſsig kann man doch nicht behaupten, daſs die Alten bloſs mit einer Farbe gemahlt haben sollten. Aus einer Stelle *Plutarch's*, wo er ausdrücklich sagt: „Bald brausten die Töne gen Himmel, bald starben sie unter den Griffen des Meisters;" — erhellet sehr deutlich, daſs die Griechen wenigstens das *Forte* und *Piano* gekannt haben. Allein, so weit die Geschichte der Tonkunst hinauf reicht, findet man nicht die geringste Spur, daſs das musikalische *Colorit* von den Alten bemerkt worden wäre. Selbst das Forte und Piano ist noch nicht hundert Jahre alt: denn vor ungefähr funfzig bis sechzig Jahren schrieben es die Italiäner zum erstenmahl unter ihre Compositionen; vor dieser Zeit wurden alle Stücke im gleichen Tone vorgetragen, oder doch der Willkühr des Spielers überlassen. Es ist also leicht zu erachten, wie auſserordentlich viel die Tonkunst durch die Bestimmung des Colorits gewonnen hat. Zwar braucht der wahre Meister die Bestimmung des Colorits nicht;

denn jedes Comma der Musik enthält schon die Gesetze des Vortrags in sich. Da es aber mehr Ripienisten, als Solospieler gibt; so muſs um der Gleichheit des Vortrags willen, das Colorit bemerkt werden.

Der groſse *Jomelli* war der erste, der die *musikalische Farbengebung* bestimmte; und seit dieser Zeit ist man so weit gegangen, daſs man dem Spieler auch die feinsten Nüancen vorzeichnet. Diese coloristischen Zeichen sind folgende:

Forte und Fortissimo.

Die Bemerkung des Starken, und des noch Stärkern ohne Verflöſsung.

Piano Pianissimo.

Die Bemerkung des Stillen, und noch Stillern ohne Verflöſsung.

Crescendo.

Welches nunmehr mit folgenden Zeichen ausgedrückt wird: <
deutet anschwellende Tonstärke an. Das beginnende Säuseln des Tons bis zum Donnersturme.

Decrescendo,

hat heutiges Tags folgendes Zeichen: >
also ein umgekehrtes Crescendo. Es geht vom vollen Leben des Tons, bis auf sein Hinsterben und Zerflieſsen in die Luft.

Forçando.

Plötzliche und rasche Markirung des Tons. Kommt gemeiniglich vorn am Tacte, oder bey Beginnung eines neuen Commas vor.

Diminuendo.

Merkliche Verminderung des Tons.

Calando.

Allmählige Verstärkung des Tons.

Mortando.

Gleichsam der letzte Athemzug des Tonstücks.

Ferma.

Ein Ruhepunct, mit einer Verzierung begleitet.

Mortend.

Ein Schneller, oder kleine Verzierung einer einzigen Note.

Triller, Pralltriller, Doppeltriller.

Geflügelte Vibration von 2, 3, 4 neben einander stehenden Noten.

Cadenz, oder Schlufsfall.

gleichsam die letzte Erhebung des Virtuosen in einem Stücke, wo er durch Anstrengung aller seiner Kraft sich das Bravo und Händeklatschen der Zuhörer zu erringen sucht.

Mezzotinto,

oder Mitteltinte. Ist die Verflöfsung der Töne in einander, ohne Bemerkung ihrer Abstufung.

Staccato,

abgestofsener, oder punctirter Ton. Diese musikalische Figur wird mit Strichen oder mit Puncten angezeigt. Es ist gleichsam *bemerkter Umrifs* jedes einzelnen Tons.

Ligato,

wird mit einer Bogenlinie markirt ⌒. Es hängt die Töne so weit zusammen, als das Zeichen reicht.

Vibrato.

Die Töne werden hier nicht mit der Wurzel heraus gezogen, sondern nur an ihren Spitzen gekitzelt.

Pizzicato.

Eine Figur für die Geige und das Clavicord. Wenn nicht mit dem Bogen, oder der Hand selbst gespielt wird, sondern die Saiten nur geschnellt werden.

Tenuto.

Wenn der Vortrag des Tons gleichsam zäh wird, oder wie Harz an unsern Fingern zu kleben scheint. Es ist die angenehme Nachlässigkeit eines reitzenden Mädchens im Morgenputze, und trägt ungemein viel zum schönen Vortrag bey.

Adlibitum

deutet Tactlosigkeit, wo der Spieler oder Sänger freye Gewalt hat, zu thun was er für gut findet.

Tastosolo.

Eine Figur für die Orgel, wo man mit dem Pedal liegen bleibt, und oben mit den Händen modulirt.

Dolce.

Bemerkung des süſsen Vortrags.

Furioso.

Wilder rascher Vortrag.

Amoroso.

Zärtlicher, hinschmachtender Vortrag.

Es lassen sich noch viele Nüancen und feine Schattirungen der Tonkunst bemerken, die aber nicht in die Sphäre des Scribenten, sondern in den Lichtkreis

des musikalischen Kopfs gehören. Das *Portamento*, oder der Träger, der *halbe* oder *ganze Triller*, die plötzlichen Unterbrechungen des Tonstücks, das *Temporubato*, wo der Vortrag nicht fort will, und doch fort geht, — dieſs zärtliche Zögern eines Liebhabers, der eben von seinem Mädchen gehen will; und hundert andere Nebenzüge, sind nur unter der Faust des Meisters wirksam.

Vom musikalischen Genie.

Kein Sprichwort ist so wahr, und der Natur der Sache so angemessen, als diefs graue: *Dichter und Musiker werden geboren.* So gewifs es ist, dafs jeder Mensch einen musikalischen Keim mit auf die Welt bringt; so gewifs ist es auch, dafs die Werkzeuge des Ohrs, der Kehle, auch eine ungünstige Structur der Hände; manche auch die Erziehung verhindern, diesen musikalischen Keim zu entwickeln. Das musikalische Genie hat das *Herz* zur Basis, und empfängt seine Eindrücke durchs Ohr. „Er hat kein Ohr, kein Gehör!" heifst also in der musikalischen Sprache so viel, als: er ist kein musikalischer Kopf. Die Erfahrung lehrt, dafs Menschen ohne Tactgefühl auf die Welt kommen, und dafs sie taub und unempfänglich für die Schönheiten der Tonkunst sind. Hingegen kündiget sich der künftige Virtuos schon in seiner Jugend an. Sein *Herz* ist sein Hauptaccord, und mit so zarten Saiten bespannt, dafs sie von jeder harmonischen Berührung zusammen klingen. Alle grofse musikalische Genies, sind mithin Selbstgelehrte (*αὐτοδιδακτοι*); denn das Feuer, das sie beseelt, reifst sie unaufhaltbar hin, eine eigene Flugbahn zu suchen. Die *Bache*, ein *Galuppi*, *Jomelli*, *Gluk* und *Mozart*, zeichne-

ten sich schon in der Kindheit durch die herrlichsten Producte ihres Geistes aus. Der musikalische Wohlklang lag in ihrer Seele, und den Krückenstab der Kunst warfen sie bald hinweg. Die Charakterzüge des musikalischen Genies sind also unstreitig folgende:

1. *Begeisterung*, oder enthusiastisches Gefühl des musikalischen Schönen und Groſsen.

2. Aeuſserst zartes *Herzgefühl*, das mit allem sympathesirt, was die Musik Edles und Schönes hervor bringt. Das *Herz* ist gleichsam der Resonanzboden des groſsen Tonkünstlers; taugt dieses nichts, so wird er ewig nichts Groſses schaffen können.

3. Ein höchst feines *Ohr*, das jeden Wohllaut verschlingt, und jeden Miſston mit Widerwillen anhört. Wenn ein Kind ohne alle Anweisung einen Accord auf dem Flügel heraus bringt; wenn ein Mädchen, oder Knabe den Second zu einem Volksliede treffen kann; wenn sich bey Dissonanzen des jungen Hörers Stirne krauſst, und bey Consonanzen glättet, wenn die junge Kehle schon in der Jugend eigene Melodien trillert: dann ist musikalisches Genie vorhanden.

4. Natürliches *Gefühl für den Rhythmus* und *Tact*. — Man gebe einem Kinde von sechs bis sieben Jahren einen Schlüssel in die Hand und singe, oder spiele sodann ein Stück: trifft es den Tact von sich selbst, auch wenn ich gerade und ungerade Tacte durch einander mische, so ist sicher musikalischer Kopf da.

5. Unwiderstehliche *Liebe und Neigung zur Tonkunst*, die uns so allgewaltig fortreiſst, daſs wir Musik allen

übrigen Freuden des Lebens vorziehen, ist ein sehr starkes Criterion von der Gegenwart des musikalischen Geistes. Und doch ist diefs Kennzeichen mitunter täuschend: denn es gibt Leute, die alle Tage fiedeln, klimpern und leyern, und sich doch kaum über das Mittelmäfsige erheben.

Mit einem Worte, der himmlische *Geniusstrahl* ist so göttlicher Natur, dafs er sich unmöglich verbergen läfst. Er drückt, treibt, stöfst und brennt so lange, bis er als Flamme ausschlägt, und sich in seiner olympischen Herrlichkeit verklärt. Der mechanische Musiker schläfert ein; das musikalische Genie aber weckt, und hebt himmelan. Es hat Raum genug, auf seinen Cherubsschwingen auch den Hörer empor zu tragen.

Indessen wird doch das musikalische Genie ohne Cultur und Uebung immer sehr unvollkommen bleiben. Die Kunst mufs vollenden und ausfüllen, was die Natur roh niederwarf. Denn gäbe es Menschen, die in irgend einer Kunst vollkommen geboren würden, so dürften leicht Fleifs und Anstrengung in der Welt ersterben.

Die Geschichte der grofsen Künstler beweifst es, wie viel Schweifs bey ihren Uebungen troff, wie viel Oehl ihre nächtliche Lampe verzehrte, wie viel unvollkommene Versuche sie im Camin aufdampfen liefsen; wie tief in der Einsamkeit verborgen, sie Finger, Ohr und Herz übten, bis sie endlich auftraten, und der Welt durch Meisterwerke ein zujauchendes Bravo abnöthigten.

Die gröſste Stärke des musikalischen Genies zeigt sich im Tonsatze, und in der weisen Anführung eines grossen Orchesters. Ein wahrer Capellmeister und Musikdirector muſs alle musikalischen Style kennen, und wenigstens in einem derselben sich als Meister zu zeigen wissen. Er muſs den Contrapunct im engsten Verstande studiert haben; muſs reich an groſsen und interessanten melodischen Gängen seyn; muſs das Herz der Menschen tief studiert haben, um auf den Cordialnerven eben so sicher spielen zu können, wie auf seinem Lieblingsinstrumente. Er muſs endlich Acustiker seyn, und hundert und mehrere Köpfe, mit Hauch und Strich so in Eins zu lenken wissen, daſs dadurch ein groſses, allwirkendes Ganzes gebildet wird. Wenn man auch nur nach *Mattheson*, oder *Junker*, den vollkommenen Capellmeister studiert; so muſs man über den weiten Umfang seiner theoretischen und practischen Erfordernisse staunen. —

Wehe dir, Zögling der Tonkunst! wenn du schon vom Capellmeister schwindelst, ehe du noch die Eigenschaften des guten Ripienisten hast; oder wie *Händel* zu sagen pflegte: Wenn du Admiral seyn willst, ohne Matrosenkenntnisse zu besitzen. Die halb ausgebildeten Musiker, die reisenden Kraftmänner, die heut zu Tage wie Heuschreckenschwärme die musikalische Welt verfinstern, mögen dich abschrecken, daſs du dich in dein Kämmerlein verschlieſsest, dich in Melodie, Modulation und Harmonik übest; — und dann in der Glorie des cultivirten Genies unter deinen Zeitgenossen treten könnest.

Vom musikalischen Ausdruck.

Der musikalische Ausdruck ist gleichsam die goldene Achse, um welche sich die Aesthetik der Tonkunst dreht. Wir verstehen darunter den, jedem individuellen Stücke, ja jedem einzelnen Gedanken *angemessenen Vortrag*. Ueberhaupt besteht der musikalische Ausdruck aus drey Stücken: *Richtigkeit*, *Deutlichkeit* und *Schönheit*. *Richtigkeit* besteht im genauen Lesen, und in der strengsten Beobachtung des Rhythmus.

Das *Lesen* ist weit schwerer, als sich manche einbilden. Da jeder musikalische Gedanke seinen bestimmten Vortrag in sich selbst enthält; so kommt es nur darauf an, daſs ich in die *Natur* dieses Gedanken eindringe, und ihn charakteristisch darstelle. Es verhält sich in der Musik wie in der Beredtsamkeit: gründliches, tonvolles Lesen muſs der schönen Declamation vorangehen. Zu diesem Lesen wird lange anhaltende Uebung erfordert. Man muſs die Partituren groſser Meister vielmahls durchstudieren, die Faust durch den Vortrag schwerer Stellen üben, und auch die simpelsten Sätze nicht vernachläſſigen: denn es gibt oft leichte Sätze, welche schwerer vorzutragen sind, als die schwierig-

sten. Dieses Paradoxon löset sich dadurch auf, wenn man weiſs, daſs leichte Sätze — tiefes Gefühl des Schönen, die schweren, meist nur Mechanismus erheischen. Ich habe groſse Sänger und Sängerinnen, auch starke Clavierspieler gehört, die die schwersten Arien und Concerte mit bewunderungswürdiger Fertigkeit vortrugen, und doch nicht fähig waren, den einfachsten Choral, oder das simpelste Volkslied zu singen, oder zu spielen. Durch fleiſsiges Solfeggiren, und Uebung in den Applicaturen, kann der Sänger und Instrumentist leicht jene Fertigkeit im Lesen erlangen.

Die *zweyte* Eigenschaft des guten musikalischen Vortrags ist: *Deutlichkeit.* Was man nicht versteht, das wirkt nicht auf's Herz. Man muſs also jedes musikalische Comma, ja jede einzelne Note scharf conturiren; sich im Abstoſsen der Töne üben, (denn nichts ist deutlicher, als ein Staccatosatz;) nie murmeln, wenn man sprechen soll; und sich sonderlich im Vortrage der *Rundung* befleiſsigen. Ganz vorzugsweise hat der Sänger diese Deutlichkeit vonnöthen: denn leider, geht unter den Lippen und Zähnen der meisten, oft die schönste Poesie verloren. Deſswegen ist auch der Effect nur einfach, da er doch gedoppelt seyn sollte, nähmlich: Musik und Dichtkunst sollten zugleich auf das Herz wirken. — Mit ein Grund, warum in unsern Concerten so wenig Aufmerksamkeit herrscht. Man singe nur ein gutes Volkslied deutlich und verständlich; und sieh da! alle Augen werden sich weitern, alle Ohren lauschen, alle Herzen sich öffnen. Jeder Sänger, und jede Sänge-

rinn lese mithin ihren Text sehr genau durch, dringe in die Kraft jedes Wortes ein; gebe jedem Wort seine bestimmte Aussprache, und hüthe sich besonders vor dem abscheulichen Dehnen und Zerren der Vocale, wodurch der Vortrag am meisten unverständlich wird.

Die *dritte* Eigenschaft des musikalischen Vortrags ist endlich *Schönheit*.

Wer ein gefühlvolles Herz hat, wer den Dichter und Musiker nach zu empfinden weiſs, wen der Strom des Gesangs selbst mit fortwälzt; wer die himmlische Schönheit in den Stunden der Weihe unverschleyert sah: der bedarf nur Winke — und er wird schön singen, wird jedes Stück schön vorzutragen wissen.

Die *Schönheit* besteht auch in der Tonkunst aus so vielen unendlichen feinen Nüancen, daſs es unmöglich ist, sie alle zu bestimmen. Ein Mädchen voll Unschuld und Liebreitz ist schön, ohne daſs sie es oft selbst weiſs, wenigstens weiſs sie nicht ihren Teint, und jeden Zug ihrer Schönheit aus einander zu setzen. Inzwischen lassen sich doch hierüber sehr interessante Bemerkungen machen.

Verflöſsung der Töne, leichtes gefälliges Portamento, oder Hinschweben von einem Tone in den andern; das Schwellen, Steigen, Fallen, Sterben der Töne; die Naivetät, womit man kleine Verzierungen hintändelt; der schöne Umriſs, womit man jeden Satz markirt; die sanften Bebungen, das Hinathmen des Sängers; das liebliche Trillo; der schmelzende Vorschlag, und endlich die schöne Stellung des Musikers, und sein Herzausdruck im Angesicht, — machen zusammen den

schönen musikalischen Vortrag aus. Da jeder Gedanke seine eigene Farbe hat; da von der Feuerfarbe des Pathos an, bis auf die Rosenfarbe der sanften Freude, ausnehmend viel Schattirungen in der Mitte liegen; so ist es, wie schon erwähnt, eben so unmöglich, alle diese Abstufungen zu bemerken, als jede Nüance des Colorits bey einem *Titian*, *Correggio* und *Mengs* anzugeben.

Diese und noch mehrere Pflichten hat derjenige zu beobachten, welcher blofs Dinge vorträgt, die ein anderer gesetzt hat. Unendlich wichtiger aber ist der musikalische Ausdruck bey dem Tonsetzer selbst: denn der mufs alles wissen, was Dichter und Redner kennen sollen; und mit alle dem noch die erhabenste Kenntnifs der Tonkunst verbinden.

Z. B. *Kirchliches Pathos*, hat simpeln, grofsen, tiefsinnigen, alldurchdringenden Ausdruck. Einige unserer Choräle wirken seit Jahrhunderten auf alle Menschenherzen. Was ist der Grund dieser langen Wirkung? — Einfalt, Andachtsgefühl, Gröfse welche immer und überall alle Herzen besiegen, und himmelan reissen. — Zum Ausdruck des Kirchenstyls gehört mithin viel Wärme für die Religion; Grofssinn, und das zarteste Herzgefühl, das der einfachsten Gebethsformel eine musikalische Sprache leihen kann.

Der musikalische Ausdruck in den Kirchen ändert sich nach den Gegenständen. z. B. Der *Triumphstyl* herrscht an Festtagen, wogt und wälzt die Tonfluth, und trägt ihre freudigen Gefühle gen Himmel. Wenn jemand die Worte:

„Gott fährt auf mit Jauchzen und Frohlocken."

in Musik bringen wollte; so wäre die herrschende Idee die triumphirende Auffahrt Christus, so wie sie *Klopstock* geschildert hat.

Bey der Idee: „*Gott*" müſste der Tonsetzer weilen, sie öfters invertiren, und durch eine Generalpause dem Zuhörer aufs Herz legen.

Die Idee: „*fährt auf*," als die herrschende, müſste über die ganze Composition hinausragen. Alle Töne müſsten nach und nach steigen, und den Helden gleichsam zum Himmel erheben.

„*mit Jauchzen und Frohlocken!*"

sind bloſs Nebenideen. Es wäre sonach Thorheit, wenn sich der Tonkünstler verleiten lieſse sie durch sorgfältige Ausarbeitung zum Hauptbegriffe seines Stücks zu machen. *Jauchzen* und *frohlocken* darf das Stück wohl, allein der *auffahrende Gott* muſs weit unter dem jubelnden Getümmel hervor blitzen.

Ein *Requiem*, oder eine Sterbemusik, muſs ganz in die Farbe der Schwermuth getaucht seyn. Die Worte:

„Requiem aeternam da nobis, Domine!" —

scheinen gleichsam nur *einen* Ausdruck zu haben. In einem stark colorirten Tone, wie in A *dur*, E *dur*, H *dur*, u. s. w. können folglich diese Worte unmöglich gesetzt werden. C *dur* und A *moll*, sind zu licht für dieses Thema. Es bleiben also nur die mit B markirten Töne übrig. Diese wiegen durch ihre Sanftheit nicht nur in Schlaf, sondern deuten auch die Natur des Todes durch ihre hinsterbende Dumpfheit an. Jeder Tonkünstler muſs

mithin zu diesem Thema S *dur*, oder C *moll*; As *dur*, oder *F moll*, höchstens B *dur*, oder H *moll* wählen.

Da, um den musikalischen Ausdruck zu heben, ausserordentlich viel darauf ankommt, auch die Töne gut zu wählen; so steht folgende Charakteristik hier an ihrem rechten Orte.

Charakteristikstück der Töne.

Jeder Ton ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle, mit B Tönen; wilde und starke Leidenschaften, mit Kreuztönen.

C dur, ist ganz rein. Sein Charakter heisst: *Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.*

A moll, fromme *Weiblichkeit* und *Weichheit* des Charakters.

F dur, *Gefälligkeit* und *Ruhe*.

D moll, schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.

B dur, *heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen* nach einer bessern Welt.

H moll, *Missvergnügen*, *Unbehaglichkeit*, *Zerren* an *einem verunglückten Plane; missmuthiges Nagen* am Gebiss; mit einem Worte, *Groll und Unlust.*

ES dur, der Ton der *Liebe*, der *Andacht*, des *traulichen Gesprächs* mit *Gott*; durch seine drey *B*, die heilige Trias ausdrückend.

C moll, *Liebeserklärung*, und zugleich *Klage der*

unglücklichen Liebe. — Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunknen Seele, liegt in diesem Tone.

As dur, der *Gräberton.* Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

F moll, *tiefe Schwermuth*, *Leichenklage*, *Jammergeächz*, und *grabverlangende Sehnsucht.*

Des dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber *lächeln;* heulen kann er nicht, aber wenigstens das *Weinen grimassiren.* — Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen.

B moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas *mürrisch*, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt; Miſsvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord — hallen in diesem Tone.

Ges dur. Triumph in der *Schwierigkeit*, freyes *Aufathmen* auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat — liegt in allen Applicaturen dieses Tons.

Es moll. Empfindungen der Bangigkeit des aller tiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens, athmet aus dem gräſslichen *Es moll.* Wenn Gespenster sprechen könnten; so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.

H dur. Stark gefärbt, *wilde Leidenschaften ankün-*

dend, aus den grellsten Farben zusammen gesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserey, Verzweifelung, und jeder Jast des Herzens liegt in seinem Gebiethe.

Gis moll, *Griesgram*, *gepreſstes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage*, die im Doppelkreuz hinseufzt; *schwerer Kampf*, mit einem Wort, alles was mühsam durchringt, ist dieses Tons Farbe.

E dur. *Lautes Aufjauchzen*, *lachende Freude*, und noch nicht ganzer, voller Genuſs liegt in *E dur*.

Cis moll. *Buſsklage*, *trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde;* und der *Gespielinn des Lebens;* Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.

A dur. Dieser Ton enthält Erklärungen *unschuldiger Liebe*, *Zufriedenheit* über seinen Zustand; *Hoffnung des Wiedersehens* beym *Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit*, und *Gottesvertrauen*.

Fis moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. *Groll* und *Miſsvergnügen* ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von *A dur*, oder nach der triumphirenden Seligkeit von *D dur* hin.

D dur. Der Ton des *Triumphes*, des *Hallelujas*, des *Kriegsgeschrey's*, des *Siegsjubels*. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in dieser Ton.

H moll. Ist gleichsam der *Ton der Geduld*, der stillen *Erwartung seines Schicksals*, und der *Ergebung in*

die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemahls in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deſshalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.

H dur. Alles *Ländliche, Idyllen-* und *Eklogenmäſsige,* jede ruhige und befriedigte *Leidenschaft,* jeder *zärtliche Dank* für aufrichtige *Freundschaft* und *treue Liebe;* — mit einem Worte, jede ſanfte und ruhige Bewegung des Herzens läſst sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! daſs er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage so sehr vernachlässiget wird. Man bedenkt nicht, daſs es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt: vom Tonsetzer allein hangen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.

E moll. Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe *Hoffnung* der reinsten in *C dur* sich auflöſsenden *Seligkeit* spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat; so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiſs gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton *C dur* zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

Wenn man gegen diese Charakteristik der Töne,

wie in den Literaturbriefen, einwenden wollte: daſs wegen der mannigfaltigen Ausweichungen kein Ton einen *bestimmten* Charakter haben könne; so muſs man bedenken, daſs es Pflicht für jeden Componisten sey, den Charakter seiner Töne genau zu studieren, und nur die simpathetischen in seinen Lichtkreis aufzunehmen. Ein guter Gesellschafter ladet niemahls bizzarre Charaktere, die den Zirkel seiner Vertrauten stören, zu sich; er wählt viel-mehr homogene Menschen, welche das Vergnügen der Gesellschaft erhöhen. Ein Freygeist, der sich durch Liederlichkeit brandmarkt, gehört nicht in eine stille christliche Charfreytagsversammlung, wenn er gleich da und dort an seinem rechten Platze stehen mag. Eben so verhält es sich auch mit dem Musiker. So bald er einmahl einen der herrschenden Empfindung anpassenden Ton gewählt hat, so darf er nie in Töne ausgleiten, welche dieser Empfindung widersprechen. Unausstehlich wäre es z. B. wenn eine Arie, deren Grundton *C dur* ist, im ersten Theil in *H dur* endigte; oder wenn man aus *F moll* plötzlich in *Fis dur* übergehen wollte. Kurz, der *musikalische Ausdruck* durch alle Töne, ist so genau bestimmt, daſs, ob es gleich philosophische Kritiker noch nicht genug geltend gemacht haben, er es doch an Genauigkeit dem poetischen und pittoresken Ausdrucke weit zuvor thut.

Andacht und Erhabenheit ist der Charakter des *kirchlichen* Ausdrucks; das Wunderbare, Heroische, Majestätische, Tieferschütternde, Traurige und Frohe ist der Charakter des *dramatischen* Ausdrucks.

Vertrauliche Unterhaltung dagegen, Geselligkeit, Anschmiegung an jeden Charakter; musikalisches All in Eins zusammen gedrängt, bezeichnen den Ausdruck der Kammermusik.

Auch die *populäre* Musik ist ohne *Naturausdruck* ein Aas, das mit Recht auf dem Anger begraben wird.

Berichtigungen.

Seite	2.	Zeile	22.	lies:	Herzensergusse.	
-	5.	-	29.	l.	einem verächtlichen	
-	6.	-	1.	l.	bestrichenen Roſsschweif	
-	11.	-	2.	l.	a, e, i, o, u, übereinkamen.	
-	11.	-	17.	l.	müsse gewessen seyn.	
-	14.	-	8.	l.	Instrumentisten	
-	15.	-	24.	l.	besonders in Prag unter den Juden	
-	19.	-	10.	l.	Tartini	
-	19.	-	22.	l.	Tetrachorden	
-	21.	-	14.	l.	zwar vertrug	
-	23.	-	8.	l.	Viertelstöne	
-	25.	-	7.	l.	die andern in Viertelstönen	
-	26.	-	1.	l.	der Dichtkunst zulieſs,	
-	28.	-	15.	l.	(Scolien)	
-	43.	-	16.	l.	Martinelli	
-	46.	-	27.	l.	glühende Phantasie	
-	56.	-	7.	l.	ein warm fluthendes	
-	57.	-	9.	l.	glänzende Reihe	
-	58.	-	18.	l.	zahlreicher gehabt.	
-	60.	-	10.	l.	einen Ton hervor, ungefähr dem gleich	
-	60.	-	28.	l.	ganz neue	
-	61.	-	14.	l.	verliebt. Er gaukelte	
-	61.	-	25.	l.	Tartini's gröſster Schüler	
-	62.	-	11.	l.	nur ihre Spitzen	
-	67.	-	21.	l.	Kyrie's	
-	69.	-	23.	l.	profane drang.	
-	72.	-	11.	l.	Orlando di Lasso	
-	78.	-	21.	l.	verfertiget, durch so viele	
-	82.	-	14.	l.	Salembini	
-	88.	-	16.	l.	in Entzücken	
-	88.	-	24.	l.	Flötensolo	
-	89.	-	6.	l.	im Kammerstyl	
-	93.	-	10.	l.	ist vortrefflich	
-	94.	-	3.	l.	Geschmack sind. Wenn	
-	94.	-	15.	l.	musikalischer Pietist.	
-	110.	-	15.	l.	kann mit der in Alceste	
-	118.	-	6.	l.	Selmar	
-	118.	-	24.	l.	statt Clavierkord, durchgehends Clavichord	
-	123.	-	26.	l.	Viol di Gamb	
-	125.	-	19.	l.	Gepüzelte	
-	129.	-	25.	l.	auszeichneten;	
-	130.	-	2.	l.	nach Agricola,	
-	130.	-	4.	l.	mit den Compositionen seiner eignen	
-	134.	-	6.	l.	Genie fleugt	
-	139.	-	1.	l.	ums Haupt	
-	140.	-	12.	l.	Stamiz, zweymahl	
-	142.	-	5.	l.	Ludw. Aug. le Brun	
-	143.	-	22.	l.	und innigen Gefühls sind.	
-	143.	-	23.	l.	Wendling	
-	148.	-	5.	l.	der Welt	
-	151.	-	11.	l.	den Flügelspielern	
-	155.	-	25.	l.	vom Einklang.	
-	156.	-	13.	l.	dieses Sotto — himmlisch war es!	
-	165.	-	5.	l.	30,000 Rthlr.:	
-	168.	-	16.	l.	mit Sordinen	
-	170.	-	8.	l.	zwar ein mittelmäſsiger	
-	170.	-	21.	l.	des Herrn von Drais	
-	184.	-	2.	l.	Motetten	
-	188.	-	24.	l.	La Roche	
-	208.	-	3.	l.	spricht sein Satz.	
-	211.	-	12.	l.	ein im Chor angebrachtes	
-	216.	-	8.	l.	der frommen Seele nach dem Himmel	
-	216.	-	26.	l.	und Clavichorde	
-	218.	-	12.	l.	Lolli zog einmahl	
-	224.	-	1.	l.	Clavicymbalist	
-	224.	-	8.	l.	derzeit.	

ite 227.	Zeile 16.	lies: seine Töne. (bis 1784.) als Note.
- 235.	- 16.	l. Cadenzen
- 236.	- 22.	l. dieser tiefe musikalische
- 243.	unter den	Noten lies: Walle Mondglanzstrahl herab,
- 245.	- 10.	l. dieſs eigene in ihren
- 246.	- 2.	l. von einem Pulk Kosaken
- 257.	- 9.	l. die Trias, statt Trios.
- 260.	- 11.	l. Gabriele
- 260.	- 17.	l. sein sieches Leben
- 261.	- 14.	l. schmelzt Männermark
- 261.	- 18.	l. als alle andern
- 268.	- 18.	l. über der Töne Gang
- 275.	- 19.	l. Blitzbeschwingt
- 276.	- 9.	l. dir, frömmere Liebe
- 276.	- 15.	l. Lebens Mühen
- 280.	- 9.	l. die bestmögliche
- 281.	- 18.	l. mit dem poetischeu Dithyrambus
- 285.	- 15.	l. Palette
- 286.	- 1.	l. zu allen diesen
- 289.	- 13.	l. Spath
- 291.	- 9.	l. vom Spieler ist
- 291.	- 24.	l. keine Bemerkung
- 292.	- 14.	Ein Absatz nach „Ohrenfinger." Die Applicaturen fehlten im Manuscript, und man wollte hier die Bachschen nicht wiederhohlen.
- 293.	- 27.	l. Coloraturen im Adagio
- 298.	- 19.	l. ausdrucksvolles Harpeggio
- 310.	- 23.	l. mit Klappen
- 319.	- 28.	l. nähert sich
- 320.	- 8.	l. wodurch sie nothwendig
- 322.	- 29.	l. messingene Röhre
- 331.	- 21.	l. gestäupt wird.
- 332.	- 27.	l. alles Mechanismus ist
- 333.	- 16.	l. was man will
- 333.	- 20.	l. und ihn in die Schranken
- 337.	- 4.	l. dann lerne er erst
- 340.	- 16.	l. die Scale des hohen Discants
- 341.	- 23.	l. Pantomime
- 342.	- 23.	l. Extract
- 343.	- 22.	l. Da sich aber
- 345.	- 9.	l. mit selbigem
- 346.	- 9.	l. und Ausführung
- 350.	- 9.	l. pantomimischer Styl
- 352.	- 9.	l. der ungarsche Tanz
- 358.	- 24.	l. scharf bemerken; jedes Comma
- 361.	- 18.	l. ein untrügliches Kennzeichen
- 362.	- 5.	l. Gavotte.
- 364.	- 17.	l. mit folgendem
- 366.	- 8.	l. Tenuto

Beym Verleger dieses sind auch nachstehende Bücher zu haben:

Uz, J. P., poetische Werke nach seinen eigenhändigen Verbesserungen, herausgegeben von Chr. Felix Weiſse. 2 Theile, mit Kupfern von John und Kohl. Prachtausgabe in 4. Wien, 1804. Auf Velinpapier 60 fl.

Dasselbe Werk ohne Kupfer in 8. 1804. Auf Velinpapier 18 fl.

Dasselbe in 8. mit deutschen Lettern auf Schreibpapier 2 fl.

Dasselbe in 8. mit deutschen Lettern auf Druckpapier 1 fl. 30 kr.

Ratschky, J. F., neuere Gedichte. 8, Wien, 1804. Auf Velinpapier 3 fl. 30. kr. — Auf Druckpapier 1 fl. 20 kr.

Streckfuſs, Carl, Gedichte. Wien, 1804. Auf Velinpapier 4 fl. 20 kr. — Auf Schreibpapier 1 fl. 30. kr.

Schultes, J. A., Reise auf den Glockner an Kärnthens, Salzburgs und Tyrols Gränze, und Reise durch Salzburg und Berchtesgaden. 4 Theile. Mit Kupfern nach Maillard von Gerstner. 8. Wien, 1804. Auf Velinpap. 40 fl. — Auf Schreibp. br. 12 fl. 40 kr. — Auf Druckp. br. 8 fl. 30 kr.

Le Peintre Graveur, par A. Bartsch. Tome I—V. avec 16 Estampes. gr. in 8. Vienne, 1803 - 1805. Sur papier vélin 70 fl.—Sur papier fin collé 28 fl.

Les 16 Estampes separément 16 fl.

Spiegazione Drammatica del Monumento della reale Arciduchessa Christina opera dell immortale cavaliere Canova di Giuseppe de Carpani, nelle tre lingue, Italiana, Francese, e Tedesco, con Rittratto, in 4. Vienna, 1806. Carta velina 2 fl. Carta ord. 1 fl.

Rudtorfer, F., Abhandlung über die einfachste und sicherste Operationsmethode eingesperrter Leisten- und Schenkelbrüche, nebst einem Anhange merkwürdiger auf den operativen Theil der Wundarzeneykunst sich beziehenden Beobachtungen. Mit einer Kupfertafel. gr. 8. Wien. 1805. 1 fl. 30 kr.

Wiener Taschenbuch für das Jahr 1806, vierter Jahrgang enthaltend: historisch-mahlerische Reise durch Neapel und Sicilien, von St. Non, Desprez, Robert, Chastelet, nebst andern interessanten Aufsätzen, mit 20 Kupfern von Gerstner und Blaschke, und 20 gestochnen Tabellen. 12. Auf Velinpapier, in englischen Papierband mit Goldschnitt in Schuber 7 fl. — In englischen Marroquin 12 fl.

Neue Skizze von Wien. 2 Hefte. 8. Wien, 1805. 1 fl. 30 kr.

Babor, J., Uebersetzung des neuen Testaments mit erklärenden Anmerkungen; zum Gebrauche der Religionslehrer und der Prediger. 3 Theile, gr. 8. Wien, 1805. 3 fl. 15 kr.

Reinhold, C. L., Anleitung zur Kenntniß und Beurtheilung der Philosophie in ihren sämmtlichen Lehrgebäuden; ein Lehrbuch für Vorlesungen und Handbuch für eignes Studium. gr. 8. Wien, 1804. 1 fl. 30 kr.

Chaptal, Rozier, Parmentier und Dussieux, theoretisch-practische Abhandlung über den Weinbau, nebst der Kunst Wein, Branntwein, Weingeist, einfache und zusammengesetzte Essige zu bereiten. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen und Zusätzen versehen, welche sich auf den Weinbau der österreichischen Monarchie beziehen. 2 Theile, mit 21 Kupfern. gr. 8. Wien, 1804. Auf Schreibpap. 12 fl. — Auf Druckpap. 8 fl. 15. kr.

Parmentier, Rozier, Lasteyrie und Delalause, theoretische und practische Abhandlung über die Cultur des Getreides, und die Kunst Brot zu machen. 2 Theile mit 16 Kupfertafeln. gr. 8. Wien, 1806. 10 fl.

Wiebekin'gs, Fr., Anleitung zur Ausführung, Wiederherstellung und Erhaltung bequemer und das Commerz befördernder Landstraßen. Mit drey Kupfertafeln. gr. 8. Wien, 1804. 1 fl. 45 kr.

Waldinger, H., Wahrnehmungen an Pferden, um über ihr Befinden urtheilen zu können. 8. Wien, 1804. Auf Velinpap. 5 fl. — Auf Schreibpap. 2 fl. — Auf Druckpap. 1 fl. 15 kr.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schubart, Christian Friedrich Daniel,

Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst

Wien 1806

Mus.th. 3078
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599461-7